

DATE LABEL

B 4/4/66	19 ⁴ / ₆₆		

Call No..... 354 ~~SP33G~~

Account No..... ~~52311~~

Date.....

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last stamped above.
An overdue charges of 6 nP. will be levied for each day. The book is
kept beyond that day.

۱۲۲۵۱
۱۲۲۵۱

ارزش احساسات

و

پنج مقاله در شعر و نمایش

نخ

دارنده حق چاپ دائم آثار نیما یوشیج

شراگیم یوشیج

تلسلحہ ان مشن ۱

مکتبہ عالیہ اسلامیہ

KASHMIR UNIVERSITY
LIBRARY

Acc. No. ۱۲۱۶۰۳.....

Date ۷/۱۱/۷۷.....

۴۸

۴۵۱

* ارزش احساسات و پنج مقاله دیگر

* نیما یوشیج

* چاپ حیدری

* چاپ دوم پائیز ۱۳۵۱

* چاپ سوم بہار ۲۵۳۵

* انتشارات گوتنبرگ

از مجموعه آثار نیمایوشیج

منتشر شد:

نمونه‌هایی از شعر نیمای (جیبی)

ماخ اولاد (دنیا)

شعر من

شهر شب، شهر صبح، (مروارید)

ناقوس (مروارید)

آهو و پرنده‌ها (کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان)

توکایی در قفس (کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان)

تعریف و تبصره و یادداشت‌های دیگر (امیر کبیر)

قلم‌انداز (دنیا)

فریادهای دیگر و عنکبوت رنگ

نامه‌های نیمای به همسرش (آگاه)

دنیا، خانه‌ی من است (زمان)

کشتی و توفان (امیر کبیر)

کندوهای شکسته (نیل)

آب، در خوابگاه مورچگان (امیر کبیر)

حرف‌های همسایه (دنیا)

منتشر می‌شود:

حکایات و خانوادگی سرباز (امیر کبیر)

سه منظومه

مجموعه‌ی نامه‌های دیگر

یادداشت‌ها

قصه‌ها

نمایشنامه‌ها

منظومه‌ها

دیوان شعرهای قدیم

روجا

یادداشت‌های روزانه

DATE LABEL

B 4/4/66	19 ⁴ / ₆₆		

Call No..... 354 SP33G

Account No..... ~~522110~~

Date.....

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last stamped above.
An overdue charges of 6 nP. will be levied for each day. The book is kept beyond that day.

در این مجموعه ارزش احساسات در زندگی هنرپیشگان، و پنج مقاله‌ی دیگر در باره‌ی شعر و نمایش می‌خوانید.

مقاله‌ی اول یکی از مشهورترین نوشته‌های آغازین نیما در باره‌ی هنر و ریشه‌های فردی و اجتماعی آنست. این مقاله - که تاریخ پایان نگارش آن آذر ماه ۱۳۱۹ است - نخستین بار در مجله‌ی «موسیقی» (از شماره‌ی ۱۰ سال اول تا شماره ۹ سال دوم به تاریخ آذرماه ۱۳۱۹) نشر یافت و بار دیگر در سال ۱۳۳۴ به کوشش آقای جنتی عطایی در مجموعه‌ی مستقلی گرد آمد. در این چاپ تغییراتی را که نیما در هر دو نسخه یادداشت کرده است؛ آورده‌ایم.

مقاله‌ی دوم و سوم مربوط به مقدمه‌ی «افسانه» و «فریادها» است که از روزنامه‌ی «قرن بیستم» میرزاده‌ی عشقی و دفتر کوچک شعرهای او نقل می‌شود و ناگفته پیداست که علاوه بر ارزش ادبی؛ دارای ارزش تاریخی نیز هست.

مقاله‌های دیگر برای نخستین بار چاپ می‌شوند و مقاله‌ی آخر، نامه‌واریست خطاب به آقای جنتی عطایی در باره‌ی علی‌نوروز و مشهورترین اثر او.

DATE LABEL

B 4/4/66	19 ⁴ / ₆₆		

Call No.....354 ~~SP33G~~

Date.....

Account No.....~~523110~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last stamped above.
An overdue charges of 6 nP. will be levied for each day. The book is
kept beyond that day.

Title Made in America.
Author Kouwenhoven, J. A.
Accession No. 4485
Call No. 973 K 84

Call No.		BORROWER'S NO.	ISSUE DATE	BORROWER'S NO.	ISSUE DATE
		27		1297	
		37		31	
				38	
				35	
				3	

ارزش احساسات

د

زندگی هنرپیشگان

کسانی که از دور متوجه زندگانی هنر پیشگان می شوند غالباً صفحه‌ی یک سرگذشت مبهم و فهم نشدنی و بسا مورد تنقید را در جلوی چشم خود می بینند. در بین آنها بعضی از متفکرین، که بطور مسلم و همیشگی بنابر طرز تفکرات خود حقایقی را بیان می کنند، ناچار به این قضاوت می رسند که هنر پیشگان دارای يك زندگانی مملو از احساسات کاملاً معنوی و جدا از زندگانی عموم مردم هستند. عبارت « افرادی وجود دارند که سرشته با عواطف از مادر زائیده شده و نمی توانند که رنج ببرند » در تعبیر دقیق خود تصریحی از این قسم نظریه است.

این دسته از متفکرین شدت تأثرات وهوش را با احساساتی که بعد ها در زندگانی پیش می آید اشتباه کرده ، پس از آن به قضایای خارجی که ممکن است در زندگانی هنرپیشگان اقلا مؤثر بوده باشد توجهی نداشته با مقررات فکری خود همه چیز را تطبیق میکنند . چنانکه کانت و پیروان دکترین مخصوص « ادراکات روحی » نظایر همین نظریه را با کم و بیش اختلاف در بنای تصورات خود برای ما توضیح میدهند . معتقدین به ادراکات روحی ، که پیروان دکترین نامبرده باشند ، همه چیز را از ادراکات خالص روح بوجود آورده اند و بنابر عقیده ی آنها ناچاریم که ذوق و احساسات هنر پیشگان را از همان مهر جستجو کرده زندگانی روحانی تر از زندگانی راهبی و تصوفی را برای هنرپیشگان مورد دقت خود قرار داده باشیم .

کانت که با تقریر مراتب مابعدالطبیعه به « علم الانتقاد » خود معنی میدهد ، هنر را رابطه ی ظاهری و محسوس بین علم و اخلاق قرار داده است . این نظریه برای او که می بایست با مسیحیت در اساس تمام مباحث خود موافقت داشته باشد از تصور زیبایی در هنر (که نقاشی و موسیقی نماینده ی کامل تر آن است) و بیان صریح حقایق در آن (که در ادبیات به آن میرسیم) پیدا شده است .

بعقیده ی او هنر تفریحی آزادانه بیش نیست و در این صورت زندگانی هنرپیشگان را مملو از احساسات آزاد و بسیار محدود (اگرچه کانت آن را بی انتها نتوانسته است تصور نکند) می بایست در نظر

بگیریم. قسمت قابل توجه در این مورد نسبت آزادی است که بنابر صیغ اخلاقی خود فیلسوف اگر هنرپیشگان واقف بر آن بوده باشند می‌توانند احساسات خود را تحت مراقبت در آورده در موقع خود آنرا کاملاً خاموش کنند. مثلاً از چیزی که بنابر تأثرات خود لذت می‌برند آزادانه متنفر شده پس از آن احساسات آنها هم بالطبع خود را عوض کند. جز اینکه کانت به قضیه‌ی اخیر که مربوط به هنر پیشگان باشد وارد نمیشود.

موفق ترین این اشخاص که در این موضوع به مسائل دقیق تری بر می‌خورند «تن» است. تن که در زمینه‌ی تعیینات فکری دیگران وارد نشده بلکه تصورات خود را از مشرب فلاسفه‌ی دیگر که برخلاف کانت جلو رفته‌اند جدا کرده هنرپیشگان را با درجات فرعی مراتب (که چیزی از چیزی حاصل میشود) در فامیل هنر خودشان پیدا کرده است. با وجود این شرایط حاکیه‌ی که احساسات هنر پیشگان را با وجود می‌آورد بر حسب پرنسپ او هم طوری تعبیر می‌یابد که مانع از این نمیشود که «تن» بهتر از همکارهای خود موجود واقعی این صحنه را، که هنرپیشگان بازیگران آن بشمار می‌روند، بشناسد. او که بدون فلسفه، هنرپیشه را یک بازیگر خشک و خالی معرفی میدارد نمیتواند اساسی چنان مبهم تشخیص داده شده را برای بنای احساسات هنرپیشگان تعیین نکند و مثل دیگران به زندگانی آنها نزدیک نشود.

بنا بر این عقاید عمومی که عقاید فلاسفه است به اساس مطلق یا

جاویدانی احساسات هنرپیشگان (که در دسترس نبوده و در واقع هنرپیشگان مختصری از آن مطول‌اند) نمیتوان رسید و آنطور که باید و شاید ممکن نیست اظهار نظر کرد. در صورتی که اساس مسئله برخلاف این است و به هیچ یک از این تعقیدات و تصورات محتاج نیست. ما که در رنج ولدت قضیه وارد هستیم می‌بینیم که هنرپیشگان هم مثل دیگران قبل از همه چیز زندگانی معمولی خود را ادامه میدهند. معلوم است که زندگانی مزبور شامل احساسات عمومی بنابر شکل عمومی خود هست. هنرپیشگان هم، از هر صنف که بوده باشند، نیازمندی مبرم نسبت به حوائج روزانه‌ی زندگانی خود دارند، بلکه تأثرات آنها نسبت به دیگران شدیدتر و در مواردی به حد اعلای احساساتشان رسیده و داستان عاشقانه زندگانی آنها بیشتر آنها را طرف توجه مردم قرار داده است. موسیقی در این مسئله، که بیان احساسات باشد، کمال صراحت را دارد. اما در ادبیات مردم شوق دارند اول شعرهای عاشقانه‌ی شاعر را بخوانند، یا چیزهایی که داستان رنجهای او را واضح کند.

مقصود از این داستانها این نیست که آنها عشق خود را فقط موزیک ساخته یا به ساختمان شعری ریخته یا از آن پرده‌های نقاشی بوجود آورده باشند، مقصود تأثیر اساسی این جهات ظاهری و عادی در زندگانی آنها است. چنانکه مردم اغلب تصوراتی در موضوع عشق هنرپیشگان دارند. در غزلیات معروف حافظ وقتی که فال می‌گیرند معتقدین اول او را به منظور عشقش قسم میدهند، دیگران، که کتابهای

آنها بکار فال نمیخورد، موضوع شهرت و داستانهای شیرین برای شنیدن شده‌اند، اعم از اینکه این حقیقی بوده و درزندگانی آنها وجود داشته است یا نه. این داستانها تعبیری گوارا یا ناگوار اززندگانیهای مختلف آنهاست که نظایر آن درزندگانی های عمومی پیدا میشود، جز اینکه نسبت به آن هنرپیشگان ارزش آن را مضاعف ساخته است.

سمفونی ناتمام شوبرت، که اخیراً در صحنه های سینما عرضه شد، نمونه‌یی ازاین قبیل ابراز احساسات عمومی نسبت به هنرپیشگان است. هنرپیشگان میگردند که موضوع شیرین و دلچسبی را درزندگانی هنرپیشگان دیگر جسته موضوع آزمایش هنر خود قرار دهند، زیرا که زندگانی هیچ هنرپیشه‌یی فقط مربوط بخود او نبوده است. وقتی که کاوش میکنند همان را درزندگانی خود کم و بیش می یابند و حقیقهٔ بااین داستانها مردم مؤثرترین موارد زندگانی را نسبت به احساساتشان تعریف کرده اند.

همانطور که دیگران را در نتیجه‌ی محرومیت‌های زندگانی خود دچار احساساتی می بینیم، هنرپیشگان هم که پری نیستند از قبیل آنها محسوب میشوند. در تاریخ زندگانی آنها به چیزی عجیب و خارق العاده بر نمیخوریم که بازندگانی آنها مربوط نباشد ولیکن به احساساتی بنابر تأثرات شدید آنها میرسیم که آنها را دارای جلوه های فوق العاده ساخته است. بهمان اندازه که برای بعضی هنرپیشگان (مثلاً در میان شعرا برای ورلن و موسه و در بین شعرای خودمان برای فردوسی و

مسعود سعد (برهم خوردگیهای زندگانی باعث بر تألمات و برهم خوردگیهای فکری شده، خلاف این وضعیت دیگران رادر پیرامون هنر خود پیشرفت داده است. میدانیم که موزار موسیقی دان، وقتی که هنر خود را بی خریدار یافته وعده‌یی را که در درجه‌ی هنر و احساسات به او نمی‌رسیده اند میبیند که بر او برتری یافته اند چه تأثیری در او می‌بایست پیدا شده باشد. بعد در آن انزجار طولانی که همدوش با پریشانی بوده است چطور يك زن هنرمند در زندگانی او تأثیر بخشیده است. او تمام دلخوشی‌هایش در این موقع بواسطه‌ی وجود زنش کنستانس بود. علاقه‌مفرطی که هنرپیشه جوان نسبت به او داشت تکیه‌گاه سودمند برای او واقع شده احساسات او را مانع از پیچیدگی و غیر قابل استفاده واقع شدن میساخته است، زیرا ممکن بود بطوری هنرپیشه‌ی جوان کوفته شود که در مقام بیان احساسات خود تنزل کند، بجای آنکه بتواند اقلاً موضوع‌های دردناکی را بوجود بیاورد.

این موضوع در تاریخ زندگانی اشخاص بی سابقه نیست، روسو در اعترافاتش مینویسد: «احساسی از برق تندتر روح مرا تصاحب کرد. ولی بجای اینکه مرا روشن ساخته باشد سوزانید و متحیر ساخت.»

زندگانی بعضی از نویسندگان و هنرپیشگان در کشورهایی که مالا مال از فقر و ذلت‌های آن بوده، یا آثار هنری ایشان نورس و بالاتر از فهم و نظر عمومی قرار گرفته است، انعکاسی رقت انگیز در آثار آنها بجا گذاشته؛ همانطور که فشار احساسات به روی آنها در پیچیدگی عالم تازه‌ی

فکری را باز کرده است.

نیچه به مناسبتی به فهم این مطلب نزدیک شده می‌خواهد بگوید که احتیاج، ژنی اشخاص را بوجود می‌آورد. در این ژنی می‌بایست قسمتی از احساسات انسانی را هم داخل کرد. در عین حال که آن احساسات قادر هستند که ژنی اشخاص را نابود کنند. و اگر هنرپیشگان توانسته‌اند که آثاری از هنر خودشان به یادگار بگذارند نباید تصور کرد که قبل از رفع نگرانی‌ها و تا اندازه‌یی راحتی بوده است.

برای کار کردن، تنها داشتن تکنیک و احساساتی که تحریک به کار میکنند کافی نیست؛ بلکه موقعیت هم در آن دخیل است. موقعیتهائی در زندگانی فراهم می‌آید که جانشین هر چیز واقع شده و بسبب انزجار و تشویش یا دل‌باختگی هائی که در زبردست‌ترین هنرپیشگان تولید می‌کند، استعداد و قوه‌ی ایجاد و حتی گاهی ذوق آنها را در حال وقفه نگاه میدارد!

در این موقع هنرپیشگان هم مثل همه‌ی مردم به زندگانی خود می‌چسبند و لذات و منافع را که در آن دیده یا احتمال می‌دهند، می‌طلبند. این حرف که می‌گویند: (گل و سبزه‌یی لازم است تا شاعر بنشیند شعر بگوید) اگر مقصود عمومیت دادن مطلب در هر مورد و برای همه کس باشد، خیلی نقل است. گل و سبزه هائی وجود دارد که شاعر را فقط بالذتهای آنی خود مربوط می‌سازند. گمان نمی‌برم اگر نقاشی هم به دیدار محبوبه‌ی عزیز خود نایل شود بجای صحبت‌های بموقع، بطرح صورت او بپردازد.

بطوریکه هنر را بر استفاده‌ی لازم در محل خود، ترجیح بدهد. قبل از همه چیز زندگانی است. مصاحبتی که یکی از دوستانم با من کرد من به‌خوبی یاد دارم. در موقعی که به وطن دور دست من آمده بود، هر دو بالای گردنه، روی تنه‌ی خشک شده‌ی کاجی و حشی نشسته بودیم. جنگلهای دور دست و جلگه‌ی قشنگ و سحرانگیز «کجور» ما را تسخیر کرده بود. دوست من از من پرسید: «دیگر چه چیزهای تازه که نوشته باشی؟» جوابی که من به او دادم این بود: «باید اول ببینی دیگر به چه دردهائی در زندگانی خود مبتلا هستم. حالا که من در این ناحیه هنر خود را فراموش کرده‌ام، مثل پرزده‌ها تنم را در آب می‌شویم، مثل وحشیها لباس پوشیده و زندگی میکنم.» در همان تاریخ که او «شکار خرس» مرا برای پاورقی یکی از روزنامه‌ها تهیه میکرد، من زندگانی مخصوص خود را ادامه می‌دادم و نمی‌خواستم جز راجع به آن کوهها راجع به چیز دیگری فکر کنم و احساساتی نسبت به چیزهای خارجی نشان بدهم.

همین حال را دارد انسان در موقعیکه سختی‌ها و زحمات زندگانی گریبان گیر او است. به این معنی که نمی‌توان گفت در حین اینکه نویسنده یا شاعر دچار هیجان سختی در زندگانی خود واقع میشود داستانی بنا بر حالت شورانگیز خود می‌نویسد یا قطعه شعری را بنظم درمی‌آورد. مگر اینکه این هیجان مبارزه‌یی را تقاضا نکرده و فرصت و فراغت برای نویسنده، که قصد آزمایش را در هنر خود داشته، باقی گذاشته باشد.

اگر بعضی از هنرپیشگان در موقع تنگدستی خود مجبور به تهیه آثاری برای فروش شده‌اند، آن موضوع جداگانه است. آثار به این شکل تهیه شده، معرف وضعیت آنها نیستند. بعلاوه کمتر از کارهای استادانه آنها محسوب میشوند. این معامله‌ی تجارت است و لازم نیست با موقعیت آنها وفق پیدا کند. موقعیت‌های با اهمیت هستند که موجب آثار با اهمیتند. آفرینندگانی که در جوار شما راه می‌روند خودشان خبر ندارند چه چیزها خواهند آفرید آنها از روی مجموعه‌ی احساسات و یادآوریها و جزئیاتی که در مغز خویش ذخیره دارند، و در آنها نمو کرده و جایگزین شده و در ترکیب هیئت ایدئولوژی آنها موثر است، آثار خود را بوجود می‌آورند. همین که همه چیز جمع شد تحریکی مختصر در اندیشه آنها کافی است. برای جزئیات می‌توانند به دفترهای یادداشت خود، اگر لازم باشد، رجوع کنند. به این ترتیب فکر آنها هم بکار می‌افتد. راست است که افکار، زندگانی جدایی از احساسات دارند و پایه‌های فکری و شرایطی که افکار را بوجود می‌آورند «مقدارهای احساسی» نیستند. وقتی که «بر کلی» به بحث «انکار وجود خارجی اشیاء» می‌رسد، یا دکارت بامتداد استدلالی خود در خصوص وسعت فکر می‌کند، یا فیلسوف دیگر، مثلاً ملا صدرا، در اصالت وجود حرف می‌زند؛ هیچکدام دچار تألمات و فشار احساسات نبوده‌اند. ولی این مسئله قابل تحقیق است که چطور و از چه راه اساس آن افکار فیلسوفانه از زندگانی و احساسات راجع به آن فراهم آمده یا نیامده است.

فهم این مسئله در هنر و آثار آن، شامل هیچگونه پیچیدگی نیست .
 در آثار هنر پیشگان (مخصوصاً از اواخر قرن نوزدهم به بعد) به آسانی بنای
 رشته های افکار پیدا می شود و می بینیم که تاچه اندازه ، احساساتی
 راجع به زندگانی (و همین زندگانی عادی) در آن دخیل واقع شده است.
 هنر پیشه یی نیست که تا متأثر نشده و بهیجان نیامده ، یا حالت دیگر
 احساسی او را تحریک نکرده، دلچسب و طبیعی و بیجا چیزی نوشته یا
 قطعه ی موسیقی ترکیب کرده یا پرده یی از نقاشی بوجود آورده باشد. هیچ
 اثر هنری در دنیا اینقدر تقلیدی و بنابراین بی مزه و کم عمر بوجود نیامده
 است، مگر در موقع فراهم نبودن وضعیاتی که به آن اشاره رفت. با وجود
 این می بینیم نویسندگان و شعرا گاهی چیزهای بی جا و بی مزه در بین
 آثار خود به مردم نشان می دهند، بدون اینکه خودشان ملتفت کار خود
 باشند. در این مورد باید متوجه مطلب دیگر بود: خود خواهی و خود
 نمایی های اشخاص، آثاری را بوجود می آورد که در موقع خود می بینید
 که پیدایش آنها هیچ لزوم نداشته است. ولی همیشه در خصوص لزوم
 اشیاء فکر نمی کنند، بلکه زندگانی را با منافع و لذات آن چنانکه هست
 طلبیده و می گذرانند. خود خواهیها و خود نماییها هم گوشه یی از احساسات
 آنها را تصاحب کرده مثل هوسی آنها را تحریک می کند. در عین حال
 علل دیگر هست که هنر پیشگان همیشه آثار آبرو مندانه به مردم نمی دهند .
 آنها هم، باید در نظر داشت که مثل عموم مردم به موافقی می رسند که
 احساساتشان تسکین یافته یا قوای مغزی آنها خسته مانده است. در این

مواقع تحریر یکی مختصر آنها را به کار و ا می دارد ولی قادر نیستند آنطور که باید خود را جلوه دهند. به این واسطه آثار آنها هم که بواسطه‌ی آنها ظاهر میشود از ارزش خود کاسته است، زیرا که هیچ چیز باندازه‌ی کافی آنها را مجذوب نساخته است. بایس مانده‌ی احساسات و عادت خود کار کرده اند، هر چیز در نظرشان سرسری است. اصول هنر را خشک و بیجان نمودار ساخته ذوق خود را بیهوده بخرج داده اند.

چیزی که فهمیده شده است اینست که اغلب هنر پیشگان در مراحل ضعف و پیری خود، که استعداد های مخفی بدنی در آنها تنزل مییابد، دلچسب کار نمی کنند. ولی این در هر مورد دخیل در آثار آنها واقع نمیشود، یعنی میتوان گفت که آنها فقط بواسطه‌ی استعداد های نامبرده‌ی مخفی خود کار میکنند.

باتعبیر جامع، هنر پیشگان بهترین آثار خود را بنابر شدیدترین مجذوبیتهای خود بظهور رسانیده اند. در داستانها و مطالب وصفی مخصوصاً این معنی را بهتر میتوان درك کرد. نویسندگان، کلیه‌ی قسمت های داستان خود را طوری نمینویسد که در مقام ارزش هنری با هم مساوی بوده باشند. تمام شاهنامه مثل چند قسمت از آن که انتخاب بشود، نیست. برای اینکه شاعر در بعضی موارد داستان، زیاده‌تر راغب و مجذوب و بعلاوه برای کار مهیاتر بوده است. حتی بازیگر های تئاتر و سینما هم در این مورد مستثنی نیستند. اگر چه آنها قبلاً چیزی را تمرین کرده و بنابر اصولی نشان میدهند، با وجود این احساسات آنها در جلوه دار کردن بازیهای

آنها نافذ است. اگر در بازیهای آنها دقت شود کم و بیش به نفوذ احساسات آنها بر میخوریم. اینکه می گویند: «ژنی در حالات خود مساوی نیست» اشاره به این جزئیات است که «بطور قبلی» در موضوع کار هنر پیشگان باید در نظر گرفت. در مقابل سؤال «چرا ژنی مساوی نیست؟»، «چرا باید مساوی باشد؟» را میبایست جواب داد. ولی بر حسب تحلیل و تجزیه این مطلب به توانایی در کار و اندازهی احساسات هنر پیشگان بر میخوریم. هنر پیشگان زبردست غالباً بر اثر حوادث خارجی که در زندگانی آنها و سایر مردم پیش می آید دچار تکان و احساساتی هستند و به مردم امر را چنان مشتبه می دارند که خیال میکنند آنها فطرتاً رنجور و سرشته با عواطف بدنیا آمده اند. این نظریه، هم نظریه ی فلاسفه و هم با توجیهاتی نظریه ی علما محسوب میشود. در واقع فلاسفه می توانند (اگرچه از اساس تصویری نظریات خود گذشت نمی کنند) از مقررات علم، دلیل به نفع فلسفه، برای منظور خود بدست بیاورند. میگویند مردمان زود رنج و حساس دچار ناخوشیهای کبدی و ضعف اعصاب هستند، یا سایر علت هایی که به بدن انسان مربوط میشوند و از زمان تولد با انسان همراه بوده بلکه انسان از نیاکان خود آنها را ارث برده است. در واقع اساس زیبایی های هنری را در بهترین اشعار تغزلی و داستانهای عاشقانه و هر چیز که حساسیت فوق العاده ی انسان را برساند چیزی جز نتیجه ی مرض نباید محسوب داشت. و اگر امراض با ترقی علم بر طرف شود، عالم هنر فاقد خیلی از آثار عمده خواهد بود. همین طور میگویند استعداد های بدنی

و نتایج حاصل از آن، که بحسب اختلاف فیزیکی بدن‌ها تغییر میکند، مردم را برای عاشق‌پیشگی و شوریدگی‌هایی که هست مهیا ساخته است. بعقیده‌ی دیگر: آحاد و عناصر احساسی در اشخاص، نه با تأثرات آنها، بلکه با اساس اخلاقی (مثل صداقت و سادگی) مربوط میشود. در صورتیکه علما حساسیت عصبی و شدت تأثیرات و زود رنجی را در اشخاص مورد دقت قرار میدهند. ولی هیچیک از این قضاوتها معرفت ما را در خصوص قضیه از هر طرف کامل نمیکند!

این قضاوتها شرح ناقصی را برای ما توضیح داده و هر کدام از راهی جزئیاتی را به چشم ما کشیده‌اند. مثل اینکه بچه‌ها را خواسته‌اند فریب‌داده و قانع کرده باشند، معنی خودنمایی و فضیلت‌فروشی متفکرین در آن بیش از معنی اجتماعی آن است.

تصور در اینکه صداقت و سادگی، احساسات عاشقانه را در افرادی تولید میکند یا صفات اخلاقی دیگر، شرط برای پیدایش بعضی احساسات واقع میشود، ابراز التفات و محبت نسبت به مراتب اخلاقی است که به‌ما توصیه شده است. این عقیده که هنرپیشگان، رنجور یا سرشته با عواطف به دنیا آمده‌اند و همین طور از دنیا می‌روند، تأثرات و احساسات را غالباً باهم مخلوط کرده، فقط تصوراتی را تعبیر کرده است که ابداً زیبایی تصورات شعری را ندارد. عقیده‌ی آنها با حذف داشتن کلمه‌ی عواطف برای معلولین و وجود هائی که در خلقتشان نقصی است صدق پیدا میکند.

طلبات بدنی، که فروید با اطمینان کامل به آن وارد شده است و پس از آن يك دنده در خصوص آن فکر کرده و نتیجه می گیرد، از لوازم لا ینفك وجود جسمانی انسان است، نه از لوازمی که آن را شرط واقعی برای پیدایش احساسات هنرپیشگان (یا سایر مردم) بتوان در نظر گرفت.

این دانشمند مفهوم نفس اماردی قدما را (که بهانه و دست آویز برای آنهمه مقررات اخلاقی قرار داده اند) بامعنی علمی خود تصریح کرده، چون این معنی در زندگانی جسمانی انسان دخالت تام دارد و رابطه اشتباه انداخته، خواسته است بدخیال اینکه مطلبی را در بافته است که دیگران متوجه آن نشده اند، بنابر طرز تفکر خود همه چیز را با طلبات بدنی انسان (یعنی با خود طبیعت) ساخته باشد. این است که وقت خود را از يك راه بمصرف رسانیده، ساختمان او فقط نظریه‌ی او را تشریح می کند و سروکاری نسبت به حقیقتی که ممکن است در عالم خارجی وجود داشته باشد ندارد. چنانکه به قدیمی ها اشاره رفت در مطالعات او به مطالبی که عرفای ما و بعضی دیگر آن را تعقیب کرده اند می رسیم و آن موضوع عشق انسانی است و مصرف آن، که با هر گونه توجیه و تعبیر که پیدا کند، سبب آفرینش در این جهان جسمانی معرفی شده است. گذشته از اینکه انسان عاشق را (وقتی که عشق، عشق پاکان باشد) با بهره های غیر دنیائی مربوط می دارد.

یکی از آن عرفا جلال الدین بلخی صاحب کتاب مثنوی است.

عطار و ستائی هم قبل از او این موضوع را به واسطه‌ی طرز تفکر تصوفی که داشته‌اند دنبال کرده‌اند، همین‌طور وحشی کرمانی و شعرای دیگر که داستانهای عاشقانه ساخته‌اند. به استثنای نظامی گنجوی که در «لیلی و مجنون» خود می‌خواهد آن را از جسم انسانی به جسم فرشته و پریان تحویل داده و تصریح کرده باشد که این عشق ارتباطی با طلبات بدنی انسانی ندارد. اغلب متفکرین عرفانی ما جنبه‌ی نسبتاً دنیائی به آن بخشیده، با کمال صراحت عمر خیام نیشابوری است که زندگانی را تعبیری از عشق تعریف می‌کند.

همه‌ی این متفکرین مثل فروید، منتها از راه‌های متفاوت، فکر کرده و شرایط خارجی را که بکلی در نظر آنها طرف بی‌اعتنائی واقع نشده است، بطور مبهم و غیر قابل اهمیت نگاه کرده‌اند.

چیزی که هست فروید تقریباً مثل بوعلی موضوع را به تحقیق رسانیده است. یعنی از روی ریشه آن گرفته و با ملاحظات علمی خود شرح می‌دهد. اما اساس این ملاحظات علمی و اینقدر به تحقیق رسیده نمیتوان گفت که کاملاً صفات علمی را از حیث قضاوت‌های خود دارا است. زیرا که او مثل يك قاضی علمی موضوع طلبات بدنی انسانی را (که موجد وقایع و احساسات و افکار تصور می‌کند) لا اقل با ارزش نسبی در نظر نگرفته، بلکه آن را از حقیقت انکار نکردنی تشخیص داده است. ملاحظات او هر چند صحیح و بجاست ولی بواسطه‌ی اینکه زیاده از اندازه افراط کرده و فقط يك راه را با آن می‌رود؛ در نتیجه نارسا واقع

شده نمی تواند تجربه صحیح با آن پیدا کند و نظریه خود را در این خصوص
نسبة مبرهن ترتیب کرده باشد. یعنی به يك نتیجه فلسفی شباهت پیدا
کرده با مطلق شلینگ (که ترانساندانتال کانت را بدور انداخته است)
و با نظریه فلسفی هگل (که فکر بر حسب پرنسیپ آن بخودی خود ترقی
کرده و باعث پیدایش در طبیعت و جهان زندگانی می شود) همرنگی
یافته است. زیرا که آن هر دو فیلسوف هم مارا در وادی مبهم انداخته و
دوباره می بینیم که محتاجیم در اینکه راهی را برای مجهول خود پیدا
کنیم. احساسات هنرپیشگان بعقیده فیلسوف اولی چنانکه در مبحث
شعور علم الجمالی خود (intuition esthétique) به آن میرسد الهام
عمیق مطلق (امانه به عمق فکر خود فیلسوف) است که ماهیت و مقدار آن بین
شعور و بلا شعور قرار گرفته . به عقیده فیلسوف دومی که احساسات
هنرپیشگان و مخصوصاً موسیقی دانها را در بین این صنف مردم کاملاً
باطنی (subjective) می بیند، به هیچ چیز بر نمیخوریم مگر به نتیجه ی
مسخ شده ی پرنسیپ های شلینگ و کانت، جز اینکه کانت آن را فوق طبیعت
تشخیص داده، و دیگری آن را از فهم ترقی کننده ی خود انسان میداند .
همین طور از حیث نتیجه به نظیر این نظریه میرسیم با دانشمند دیگری که
ملاحظات فلسفی دیگران را مادی کرده، تفاوت اساسی نظر او با نظر
بعضی از فلاسفه این است که همه چیز را با ماده ی وجود خود انسان می سازد
نه با فکر او. به این واسطه احساسات هنرپیشگان را بنابر نظر او میتوانیم
با عالم زندگانی آنها مربوط دانسته و به آن از يك لحاظ ارزش دهیم

به این معنی که بتللیات بدنی انسانی واقعی بگذاریم. ولی در فعالیت انسانی تجربه‌ی لازم برای فهم کردن مطلب بعمل نیامده است. معلوم نیست اگر بخوایم بدانیم موسیقی‌دان یا شاعری دارای احساساتی هست، احساسات او بطور صریح از چه ناحیه پیدا شده و نتیجه‌ی چگونگی فعالیت بوده است و چه ارزشی را می‌بایست به آن بدهیم.

به چشم آنها در واقع انسان وجود مستقلی است که اگر جبری در کار باشد بواسطه‌ی خود او وجود دارد و باید احساسات او را با خود او شناخت.

از سر دسته‌های این قبیل متفکرین از روحانیون و سایر مربیان، از این صنف گذشته، در دوره‌های اخیر یکی کانت است در انتقادات خود. او برای خلاصه کردن فلسفه، یکی از سه تاسؤالش این میشود که: «چه باید بخوایم؟» و در جواب این سؤال، انتقاد قضاوت علم الجمالی خود را بیان کرده عقیده‌ی خود را راجع به هنر و جمال، و هر چه در آن هست، اظهار می‌دارد.

بر طبق این انتقاد وقتی که خواهش‌های انسانی تحت مراقبت و پرستاری قرار گرفت، شرایط خارجی که در زندگانی هر کس پیش می‌آید، نمی‌بایست چندان مورد اعتناء واقع شود.

انتقاد این فیلسوف با انتقاد دیگرش که در «عقل عمیق» است بی‌ارتباط نیست و از ما بعد الطبیعه گذشته، خود را در تحت تصرف از روی دلخواه و اراده قرار می‌دهد. در واقع خود انسان است که مسبب و سازنده‌ی

همه چیز دیده میشود. چیزیکه هست بعضی از متفکرین دوره‌های اخیر در نتیجه‌ی ترقی علوم طبیعی (توسعه‌ی بیولوژی و روشن شدن بعضی ملاحظات و پیدایش نظریه در سلول‌ها و منافع الاعضاء و مقررات روان شناسی ابژکتیو) شرایط اصلی را (وقتی راجع به مسائل مربوط به هنر و احساسات هنرپیشگان بحث میکنند) از علوم طبیعی گرفته‌اند، بدون اینکه بدانند ممکن است آیا اصول جامع‌تر و از مقررات علم گرفته شده را به‌خرج این مطلب گذاشت و بطور بهتر (و او هر قدر نتایج تجربه، نسبت به تاریخ نسبیه بوده باشند) نتیجه گرفت؟ فروید هم در تفصیل عقل باطنی و ظاهری اش (که ابهام فکر خود را در بعضی ملاحظات حس کرده و دست و پائی میکند) به همین نتایج می‌رسد. زیرا که طرز ملاحظه او با طرز ملاحظه‌ی همکارهای او تفاوتی ندارد. در این صورت معلوم است با هر گونه موادی که برای تجربه برداشته باشد تجربه هم مطابقت کرده، می‌بایست با نظریه‌ی خود، که از این گونه ملاحظه و تجربه بدست آمده است (هر چند که در موضوع ساختمان جسمی انسان صدق بیاید) به نتایج نارسا برخورد کند.

فروید، با طرز تحلیل و تجزیه که در خصوص فعالیت انسانی دارد نمیتواند به مطالبی که معاصرین او به آن رسیده‌اند، برسد. هر قدر اساس علمی را مطابق هوش علمی خود تعقیب کند و به هر اندازه که علوم طبیعی ایده آلیزه شده و در طرز تحقیقات او کمک واقع شود. تحقیقات او علمی بشمار میرود، ولی رنگ فلسفی خود را از دست

نمیدهد. مثل این است که دانشمندی نشسته و فلسفه ایجاد می کند. زیرا که او همیشه از طبیعت بلاشعور شروع کرده (چنانکه عده یی از متفکرین قرن نوزدهم، منتها از راهی که به خودش اختصاص داده و شخصیت فکری گرفته است) سعی دارد انسان را فقط محصول طبیعت خود او بداند. ولی چون با نظریه و اساس تئوری زمان خود قطعاً آشنا است و میداند که انسان در طبیعت لاینقطع تصرف می کند تا آنرا به دلخواه خود در آورد، دست و پائی که کرده است این است که در مقابل شهوت و میل های نهفته در جسم انسانی موانع خارجی را پیش چشم بگذارد. می خواهد برساند چطور این موانع در زندگانی انسان باعث بروز فعالیت او شده است. اما چه چیز است اصل و اساس این فعالیت جز شهوت که در نظر او آنقدر تابناک دیده میشود؟ در صورتیکه او هر فردی از افراد انسانی را جداگانه در مقابل موانع خارجی گذارده و نمی خواهد بگوید کدام موانع. زیرا که این موانع فعالیت انسان را در راه های مختلف، نسبت به زمانه های مختلف تاریخی، بکارانداخته در آثار هنری عالم (موسیقی، ادبیات، نقاشی و تئاتر) رنگ های گوناگون بخشیده است. در حالی که انسان با طبیعت اصلی خود در هر دوره زندگانی کرده و تفاوتی در طبیعت او واقع نشده است.

چون این ملاحظه، جلوه و اهمیت نظریه ی فروید را می برد از آن باگریزهای مخصوص که شیرین کاریهای فلاسفه است میگذرد. به این ترتیب فروید تشکیلات فکری خود را حفظ کرده در مقابل حملات

دفاع میکند .

اما هیچوقت انسانی خارج از شرایط طبیعی ساختمان جسم خود، مثل تصویری از اجنه و پریان، وجود ندارد. وقتی که میگوئیم انسان، مراد از موجودی است که حرف میزند راه میرود، تغذیه میکند، حواس او بجا و حاصل از نتایج هر گونه تأثیرات آب و هوایی است (که تن آنرا از شرایط مستقل و جداگانه در ردیف زمان و محیط قرار داده است) و شامل کلیه آنچه بحسب ارث از نسلی به نسلی رسیده و مربوط به استعدادهای بدنی و اعمال داخلی بدن و چگونگی ارتباط آن با خارج میباشد؛ زیرا که تمام اینها شرایطی هستند که اگر وجود نداشتند انسان معنی پیدا نمیکرد. انسان یعنی حاصل جمع همه ی شرایط خارجی و داخلی بدن خود. پس از آنکه او را با تمام این خصایص و مفهوم خود در نظر گرفتیم، آسان است که او را در مقابل شرایط خارجی زندگانی اش گذاشته و دوباره او را از هر حیث موازنه کنیم. از این موازنه دو ملاحظه برای ما پیدا میشود: اول اینکه انسان مجموعه یی از تمام شرایط طبیعی ساختمان خود است، دوم اینکه با جمعی از انسانهای مثل خود نسبت و بستگی دارد. این جمعیت مطابق شکل زندگانی خود که از روابط تاریخی آن بوجود آمده دارای ذوق و سلیقه و افکار و احساسات مخصوصی است که خصایص یا نتایجی از خصایص خود را در افرادی که هیئت او را تشکیل داده اند باقی گذاشته است .

اگر انسانی دور از خصایص تمدن را در نظر گرفته با انسانی چسبیده

به همه‌ی قراردادها و تزیینات تمدن (که طبیعت را بطور ساختگی می‌تواند از راه تربیت عوض کند) بسنجیم، نتیجه‌ی این سنجش ازدو جهت مساوی نبوده تفاوتی را که در احساسات و افکار و ذوق و سلیقه‌ی خود به‌مانشان می‌دهند مطالب را برای ما روشن می‌دارد؛ اعم از اینکه بعضی خواهشهای نفسانی در آنها شدید بوده یا به حد ضعف وجود داشته باشد.

در وقتی که انسان کاملاً دستخوش حوادث طبیعی و قوای آن دیده می‌شده است احساسات او از نوع احساساتی بنظر می‌آید که از تصورات ساده‌ی او ناشی شده، برای او حوادث و شکل‌های این دنیای پراز زیان جلوه‌های دیگر داشته است.

به عمیق‌ترین احساسات او در آن زمان‌های متوالی، در سرودهای مذهبی «ودا» بر می‌خوریم که احساسات خود را باچه سادگی و صداقت در باره‌ی روشنی‌ها و سرچشمه‌های ظاهری و دیده‌شدنی طبیعت بیان می‌کند. بعدها که زندگانی‌های اجتماعی آدم‌ها سر و صورت بیشتری پیدا کرده چیزهای پسندیده و ناپسند هم عوض میشوند، و ارتباط شهرها با هم که کمک برای وحدت عقیده و احساسات میشود، در عددخدایان هم، تخفیف می‌دهد و اعتقادات اساطیری (که «رینو» خیال می‌کند بفهم‌کنه آن رسیده) به اعتقادات اجتماعی‌تر تبدیل یافته است. همین‌طور احساسات مردم هم عقیده‌ی آنها را متابعت کرده است.

با عقیده ریو از این‌را میتوان موافقت کرد که ادبیات يك اساطیر-شناسی (میتولوژی) با عقل موازنه شده است. زیرا که از خصایص این

دوره این است که احساسات مذهبی، رنگ فلسفی بیشتر پیدا کرد .
 در ادبیات اوستائی به مبارزه‌ی دائمی اهریمن و بدکاران، که هندستان
 او هستند، با اهور مزدا، خالق همه‌ی خیر و خوشی‌ها، بر می‌خوریم، نظیر اوستا
 از یک نقطه نظر کتاب ایلید است در یونان، و مه‌اب هارتا (داستان
 مذهبی هندوان) است در هند قدیم. داستان جنگ‌های پانداواها و کوراواها
 و پس از آن غلبه‌ی کریشنا. مثل کتاب دیگر به اسم رامایانا (فتح‌های
 رام) آن را به «وال میکی» شاعر قدیم هند نسبت می‌دهند .
 این کتاب فقط احساسات مذهبی را بیان نمی‌کند، بلکه احساسات
 راجع به فتح و غلبه و دفاع شجاعانه را، که موضوعات غیر قابل گذشت
 زندگی هستند، در عمق خود طرح کرده نماینده‌ی شور و حملات و بجان-
 رسیدگی‌های ملت‌های قدیم محسوب میشوند. در هر سه کتاب احساسات
 گویندگان به مردم بیشتر مربوط شده، می‌خواهد چیزی را از دوش جمعیت
 بردارد و امید و آرزو هائی را که مایل است در آن‌ها زنده کند .
 در مه‌اب هارتا مشقاتی انعکاس می‌یابد که استبداد برهمنی از
 آن سرچشمه یافته و غلام‌ها را از پای خود می‌خواهد خلق کند .
 در ایلید امیدهای دیگر مخفی است . و هر کدام از این آثار هنری
 قدیم از تمدن زمان خود آب و رنگ گرفته‌اند. «ودا» با احساسات دوره‌هائی
 مربوط میشود که طبقات انسانی بخوبی هنوز از هم تفکیک نشده بوده‌اند
 اوستا از احساسات زمانی حکایت میکند که اختلاف زندگانی بیشتر شده
 و گذران زندگی کوشش‌های بیشتری را تقاضا می‌کرده است . تفاوت

احساسات در این آثار نتیجه‌ی چگونگی جسمانی خود گویندگان نیست. زیرا که گویندگان، چنانکه گفته شد، خلقتشان عوض نشده؛ آنها همیشه طلباتی داشته و بموانعی برخورددهاند ولی آثار آنها عوض شده است. این تفاوت در آثار هنری هر کجای عالم (که هنر در آنجا موضوع دارد) دیده میشود. میتوانیم در دوره‌های بعد به آثار دیگر بر بخوریم. اما چرا واگنر، و لیست و شوپن، که نمایندگان رمانتیک هستند، موضوع آزمایش هنر خود را عوض کرده‌اند؟ چرا موزار و هندل و سایر موسیقی‌دانهای دوره‌های کلاسیک موضوعات دیگر را پسندیده‌اند؟ این سؤال‌ها ما را رودر روی حوادث در شرایط تاریخی نگاه داشته‌است و ما اوضاع جمعیتی آن دوره‌های مختلف اروپا را از نظر می‌گذرانیم زیرا که نظر انداختن به خود کسانی که آن آثار را بوجود آورده‌اند چیزی را علاوه بر آنچه که هست بما نمی‌فهماند و سؤال ما را جواب نمیدهد. باید متوجه عللی شویم که آن آثار را از هم متمایز ساخته است. به این ترتیب از روی تحلیل و تجزیه‌ی علمی می‌بینیم همانطور که هنر و احساسات موجود در آن تفریح آزادانه نیست و از اتفاقی فراهم نیامده، نتیجه‌ی خالص شهوت و سایر درخواست‌های بدنی هنرپیشگان هم نمیتواند بوده باشد. در پیش چشم ما تصویر می‌یابد چه چیزها را «باربد» موسیقی‌دان زمان ساسانی و معاصرین او می‌بایست موضوع آهنگ سازی خود قرار داده یا بهزاد نقاش معروف زمینه‌ی کار خود شناخته باشد. در صورتیکه با ادبیات محزون و تصوفی مابعدها موسیقی ما رنگ حزن و تصوف آلود

خود را تکمیل کرد .

در جوار مدایح عنصری موضوعات دیگر (مثل تصوف و حماسه - های ملی که از احساسات دیگر حکایت میکردند) جایگزین شد .

این آثار نشان میدهند که هیچوقت هنرپیشگان، آزاد و بحال خود نبوده‌اند و نمیتوان اکتفا کرد به این تصور که اگر موضوعی را پسندیده یا پسندیده‌اند فقط بنا بر دلخواه خودشان بوده‌است . هنرپیشگان زبردست ، نمایندگان درست و دقیق زمانهای معلوم تاریخی هستند آنها ساعت‌هایی هستند که از روی میزان و ترتیب کار میکنند . آنها نمیتوانند برخلاف آنطور که میبایست بوده باشند، خود را جلوه‌گر سازند. اگر به آثار هنری خودمان در دوره‌های مختلف نگاه کنیم روشن‌تر از همه در ادبیات، دلیلهای زیاد برای این منظور پیدا میکنیم :

۱ - از حیث سبک بیان: در قرنهای اولیه، زبان نسبتاً سَره و ساده از حیث ترکیب را میبینیم، شعرائی که در ادبیات مابه‌شعرای ترکستانی معروف شده‌اند شعرائی هستند که فقط به زبان معمولی زمان خودشان شعر گفته‌اند. سبک ترکستانی (که بواسطه‌ی استعمال افتادن کلمات خود جلوه پیدا کرده و متفنین در شعر و ادبیات را امروز میفریبد و میخواهند احساسات خود را به زحمت در آن قالب کهنه و قدیمی بیان کنند) نیست مگر زبان دوره‌های معین تاریخی که نسبتی با زمان حاضر ندارند . در واقع هیچکدام از آن شعرا که در آن دوره‌ها زندگی میکرده‌اند چیزی بیرون از زمان خودشان نگرفته‌اند .

۲ - از حیث شکل (فرم): تغزلات دورودراز که بعدها مختصر شده رباعی‌های مقید که در مصراع سوم هم در قید قافیّه است (مثل رباعیات مسعود سعد) و بعدها رباعیاتی که در مصراع سوم آزاد میشود.

۳ - از حیث موضوع: داستانهای عاشقانه که رنگ از تصوف گرفته داستانهای آزاد (مثل ویس و رامین) قصائد وصفی و مخصوص مدح. ادبیات حماسی و ملی در مقابل قصاید پرازه‌یجان مذهبی ناصر خسرو و علوی

۴ - از حیث طبقه‌بندی اشعار که نوع (genre) شعر را متمایز میدارد: غزل‌های رئالیست و غزل‌هایی که به‌اُعلی درجه دقت و رقت معانی خود رسیده و در ادبیات مابه‌سبک هندی معروف شده‌اند و بسه مکتب سمبولیسم نزدیک میشوند.

حتی تکامل این انواع شعر هم مربوط به شخصیت خود شعرا نبوده است. حماسه‌ی فردوسی حد‌عالی حماسه‌سازی‌های شعرای قدیمی‌تر از او است. داستان‌های نظامی بهترین نمونه‌ی داستان‌سازی‌های ماست، غزل‌های حافظ (که آنرا موزیک احساسات انسانی باید نامید) صورت کامل شده‌ی نوع خود بشمار می‌روند، همان‌طور که غزل‌های میرزا صائب تبریزی شکل مکمل نوع غزل هندی است.

۵ - از حیث وزن اشعار که موسیقی را با عروض عربی در ادبیات ما اتحاد ناپسند میدهد، اگر اوزان مطلوب هر زمان یا اوزان مطلوب در نزد هر شاعر را بشماره‌بندی دقیق مرتب کرده در نظر بگیریم، بعد از تحلیل و تجزیه‌ی مطلب می‌بینیم که بر حسب کدام شرایط تاریخی زمان

خود به آن متوجه بوده‌اند. مهمتر از هر يك از این چند موضوع، موضوع طرز کار است که در آثار هنری ما دیده میشود. چه در ادبیات چه در موسیقی و نقاشی. این طرز کار نماینده‌ی ذوق و احساسات مخصوص ماست که مطابق با آن، در میان باقیمانده‌های ادبیات قدیم، مکتب اصلی هنری ما با مکتب هنری و کلاسیک اروپا، خود را متمایز میدارد. اگر قطعات تغزلی و مطالب وصفی را در ادبیات خودمان از نظر بگذرانیم مخصوصاً دو دوره‌های اسلامی چیزی نیست که رنگ خیال پرور و وسیع و مبهم خود را از دست داده باشد. از طرفی موسیقی و نقاشی از طرفی ادبیات (و بطور بیشتر شعرا و موسیقی‌دانها) ما را با آثار خود به جلوه‌های مرموز و در پرده مانده‌ی احساسات خود آشنا میکنند. وقتی که قطعه‌ای از شعر حافظ را (که از عجیب‌ترین شعرای روی زمین و اعجوبه‌ی خلقت انسانی است) میخوانیم یا خوانندگان ما آهنگی را برای ما میخوانند، یا به اشکال جانورها و موجوداتی خیالی و اساطیری در صفحات نقاشی‌های خودمان نگاه میکنیم، خیال ما با شتاب عجیب احساسات ما را به طرف تاریکی‌ها و زوایای نامعلوم میکشاند. برخلاف آثار یکه ژنی اروپائی بوجود آورده، و در صورتیکه نمیخواهند چیزی را با طرز کار مبهم و وسیع جلوه دهد، خیال بیننده یا شنونده را با خود محدود و مقید ساخته و راهی که میبایست سیر کند برای او معین میدارد. ریشه‌های این تفاوت اصلی که مولود زمانهای معین تاریخی زندگانی اقوام قدیم هستند از سنجش آثار هنری خودمان با آثار هنری یونان قدیم بطور محسوس و زبان‌ساز

جلوه گر میشود، و در میان اقوام نامی و برومند قدیم ذوق و احساسات متفاوت را از هم جدا میکند. در یونان چون از اول خدایان اساطیری آنها دارای اشکال ظاهری و معین بودند، مثلاً پرومته که در کوه های قفقاز مقید و عقابی از کبد او تغذیه میکرد، و هر کول قوت عضلات خود را میبایست نشان بدهد، اولین قلم هنری هم تمثال معین را از آنها بوجود آورد، طرز کار آنها به هیچ ابهامی بر نمی خورد، کوچکترین خط معنی معین داشت. در موسیقی با صدا تعبیر میشد، در نقاشی بارنگ. با این نظر آپولون خدای شعر و هنرهای زیبا همیشه بروی پایستاده و بر بالای سر حیوانی قرار گرفت و «دیان» دختر ژوپیتر به نگهداری کمان خود (در حالی که گوزنی را در دست دارد) مشغول شد.

در صورتی که برای ما از قدیم ترین گذشته های تاریخی بعکس بوده است، اهورامزدا بر تخت روشنائی خود و فرشتگانش در پیش روی او، صورتهای ظاهری و معین تر از این نمیتوانستند داشته باشند، و اهریمن، آن جنس بدکار، با شکل دیده نشدنی خود در دنیا آواره ماند. از همین رهگذر همه چیز سمبول واقع شد. آهنگ های موسیقی، احساسات شعری تصویراتی را که نقاش های ما (مینیا تور سازها) زمینه برای کار خود قرار دادند با الهام و وسعت، ارتباط پیدا کرد.

در واقع آثار هنری ما سمبول برای فهم احساسات و بیان مطالب ممتد و وسیع تری قرار گرفت که میتوان آنها را در بین آثار هنری دنیا با عنوان «مکتب شرقی» اسم برد. این شالوده ای اساسی ذوق و احساسات ما

است که همه چیز و هر تحولی نسبت به حوادث زمانهای مختلف تاریخی روی آن پیدا شد، بدون اینکه بواسطه‌ی حوادث تاریخی دیگر ماده‌ی وجودی آنرا تغییر بدهد.

چیزی که هست برای دریافتن ارزش واقعی این آثار و اشکال مختلف آن نسبت بزمان تاریخی باید دید که این آثار باچه زمانهای تاریخی ارتباط پیدا می‌کند. آن زمان‌های معدوم شده دارای چه خصایصی بوده‌اند، چطور اساطیر و تصورات مذهبی، که بعدها صورت فلسفی پیدا میکنند، در احساسات و ذوق اقوام گذشته اثر کرده‌اند و خمیره‌ی موسیقی ادبیات ما از چه راه به این صورت درآمده است؟

در صورتیکه به این دقت وقع بگذاریم و چنانکه اشاره رفت احساسات و ذوق هنری ما تحلیل و تجزیه‌ی علمی پیدا کند معلوم است که به فهم و ارزش واقعی احساسات هنرپیشگان خودمان میرسیم، بدون اینکه منت مطالب حیات‌شناسی (بیولوژی) و فصول بی‌معنی و پیچیده‌ی فلسفه‌را بگردن بگذاریم و از نقاشیات جغرافیائی کمک بخواهیم. بعد در نتیجه می‌بینیم در هیچ‌جای دنیا آثار هنری و احساسات نهفته و تضمین‌شده‌ی در آن، عوض نشده‌اند، مگر در دنباله‌ی عوض شدن شکل زندگانی‌های اجتماعی. ولی هر وقت که زندگانی اجتماعی قومی شکل خود را عوض کرده‌است برای فهم مطلب و دریافت میزان صحیح باید دید که در آن قوم پیش از وقت چه مناسباتی بین توده‌ی مردم وجود داشته‌است، این مناسبات چه چیزها را میتوانسته‌است در فکر و احساسات آنها عوض کرده باشد؟

آیا وسائل زندگی، کار، ماشین، آلات هنری (صنعتی) و رویهم رفته وضعیت استحصال از چه قرار دیده می شده است. انسان روی زمین حکمران همه چیز است و محکوم همه چیز. بزرگترین صاحبان سلطه هنرپیشگانند. پیشانی‌های تابناکی که در بطون آنها احساسات و افکار عجیب به خواب رفته دنیا را روشن میکند. ولی هیچکدام از اینها دلیل برای این نمیشوند که مردم به آسانی بتوانند هنرپیشگان را بشناسند و چنانکه باید حق آنها را ادا کنند. هنرپیشگان سنگ‌های قیمتی هستند که ارزش آنها در بازار دنیا تغییر میکند، فقط آنها را با شخصیت و ابتکارشان واضح تر میتوان دید. هر يك از این شخصیت‌ها هم نتیجه‌ی تحولات تاریخی بر اثر تغییر اساس زندگی (کار یا ماشین) هستند که در آثار آنها سایه و انعکاس خود را باقی میگذارند. شخصیت‌های با اهمیت تر متولد شده از تحولات در آثار هنری با اهمیت ترند.

چون این تحولات در آثار هنری اروپا به مناسبتی خیلی زیاد تر بوده است، و نتیجه‌ی آن هنرهای زیبای امروز در آن سرزمین است، در آثار هنری اروپائی بطور کامل تر به فهم این منظور میتوان نزدیک شد. مثلاً تحول و تجدد ادبیات در فرانسه و سیر تکاملی آن که در قرن نوزدهم بخوبی روشن شد. پیش از حوادث سال ۱۷۸۹ و عوض شدن شرایط و شکل زندگانی عمومی غیر ممکن بود. اگر در قرن شانزدهم هوگو پیدا میشد معامله‌ی احساسات مردم با احساسات او بطوری بود که در ادبیات ما هنرپیشه‌ای با شخصیت تازه پیدا شود و در خصوص او قضاوت کنند. ولی همینکه

زمان زائیده شدن امثال اوهم زائیده شده و کمتر طرف تحقیر لفاظها و کسانی که دست و پای خود را در میان زنجیرهای کهنه مقید می سازند واقع شدند .

آنها، یکه تازانی بودند که مر کوب آنها زمان بود ، یعنی زمان مناسب، آنها را بوجود آورد و اگر جزاین بود خیلی دور بنظر می آمد که تابش خود را بنقاط دور دست دنیا برسانند و برای بایرون پیش از آنکه احساسات دیگران با اوهم وزن شود مقبول بنظر نمی آید که سراینده گان دیگر را اسیر سلطه و نفوذ احساسات خود ساخته باشد. این شاعر تازد نفس که باشخصیت جوان بدوران زندگی در آمده بود مکتب شعری خود را به مثانه ی تیری از ترکش جدا ساخته و در تمام نقاط اروپا دلهای شوریده را هدف ساخت .

در موقعی که فرانسه پابدوره ی اقتصاد جدید می گذاشت و ثمرات زندگانی اجتماعی نو تر، را درك می کرد لا مار تین فصلی به منظومه ی «چیلد هارولد» بایرون اضافه می کرد و در نقاط خیلی دور دست اروپا منظومه ی زندانی قفقاز (که عشق بادوشیزه چر کسی را بمیان می گذارد) از چیلدها- رولد بایرون رنگ می گرفت و وینیی با مطالعه ی آثار والتر اسکات که تازه ترجمه ی آنها در زبان فرانسه پیدا شده بود داستان تاریخی خود را طرح می کشید . نفوذ و تسلط سلیقه و احساسات تازه بروی کار آمده بطوری باقوت و شدید بود که حتی به قسمتی از شرق نزدیک هم سرایت کرد : یکی از شعرای ترك كه «توفیق فکرت» باشد در کتاب «رباب شکسته» طرز

بیان و وصف ادبیات جدید را در اشعار خود پیروی نمود .
 در همان اوان، کمی جلوتر یا عقب‌تر، نویسندگان دیگر این
 سرزمین داستانهای ادبی خود را بسبک داستان نویس‌های دوره جدید
 نوشتند .

جز اینکه این سیر تکامل ذوقی و عوض شدن احساسات و افکار را
 در کشورهای مختلف وابسته بشرایط مختلف باید در نظر گرفت. در
 فرانسه (خیلی دیرتر از انگلستان) بواسطه‌ی رشد تاریخی همان کشور بود.
 در جاهای دیگر که هنوز اوضاع اجتماعی خود را عوض نکرده بودند
 بواسطه فهم مطالب نو تر، نویسندگان، مصمم و موفق به عوض کردن
 طرز کار خود شدند . ذوق برای آنها نتیجه کسب و خبر بود . بدون اینکه
 مواظب این باشند که محافظه کارها و متفنین در عالم هنر (که هنر را
 وسیله‌ی پیشرفت‌های خصوصی قرار میدهند) طرز و اسلوب تازه بروی
 کار آمده را به پسندند یا نه ، این روشنائی نافذ می‌آمد تا بر بالای سرهای
 مثل کچ سرد و خاموش مانده که در اعماق تاریکی مدفون میشدند و
 به هیاهوی زندگانی خود قانع بودند هوش و استعداد های نهفته را جستجو
 کند، تابش خود را بدورترین نقاط آسیا هم برد . مادر ادبیات ژاپنی‌ها
 دوره تازه را که مدتهاست از سبک های کلاسیک تجاوز کرده است
 پیدا می‌کنم . شاعر نا کام ژاپنی «آکو تاگاوا» طوری از سبک جدید نیائی
 تقلید کرده است که آثار او تا اندازه‌ای فاقد رنگهای محلی است .

چون این تحولات ثمره‌ی تحولات از جنس دیگر ، یعنی ناشی از

اوضاع اجتماعی اروپا و اشکال عمومی آن بود، آثار هنری در آن سرزمین بسرعت قابل تحسینی مکتب‌ها و سبک‌های گوناگون و نوین از خود نشان داد.

همانطوریکه بازار هنرهای (صنایع) اقتصادی رواج پیدا می‌کرد، هنرهای زیبا همراه رواج خود را بدست آورد. مخصوصاً قرن نوزدهم يك قرن تابناك از حیث عوض شدن ذوق و احساسات و میل بتكامل و ترقی هنر بود که شالوده رشد بیشتر را برای قرن حاضر بیادگار گذاشت. در همان زمان که به مناسبت اوضاع اجتماعی ما ادبیات دوره‌ی اخیر ما بازگشتی از روی عجز بطرف سبک‌های مختلف قدیم بود. نویسندگان و شعرای اروپا (همینطور نقاش‌ها و موسیقی‌دان‌ها) مثل تیرهای صیقلی شده رو به آینده تابناکی میشتافتند. زولا اول کسی بود که از نقشه‌ی فکری قدیم تجاوز کرد. درست در همان وقتی که عقل و تجربه علمی معنی خود را در روی قبرستان رومانتيك (romantique) به ادبیات میداد و هر روز هنرپیشگان زبردستی در رشته‌های مختلف هنر پیدا می‌شدند. زولا در آثار خود به تجربه‌ی حوادث و اعمال انسانی پرداخت و نخواست بنای افکار خود را بروی احساسات و فاتزی بگذارد. دیگران که میخواستند نکته‌های دقیق‌تر را در طبیعت پیدا کنند اشعار سمبولیست را در فرانسه بروی کار آوردند. همینطور اکسپرسیونیسم و امثال آن از طرف دیگر ظهور کرد و همه اینها مقدمه برای يك تکان شدیدتر در عالم هنر بود. اگر در فرانسه این تکان صورت نگرفت در ایتالیا صورت با جلوه‌ی خود را،

نشان داد. زیرا که ایتالیا در این موقع در مرحله‌ی دیگر تاریخی زندگی می‌کرد.

در ابتدای قرن حاضر که عقب‌افتادگی اقتصادی در ایتالیا ماشین و کارخانه را به سرعت بکار می‌انداخت، حالت سرعت و (دینامیکی) این وضعیت میبایست در احساسات هنرپیشگان و هنرهای زیبای آن سرزمین هم، اثر خود را بخشیده باشد. از ادبیات و موسیقی گرفته تا کوچکترین دکور و میزانشن، همه چیز می‌باید شکل خود را عوض کند و همین هم شد. در واقع شالوده‌ی این جنبش در نقاط مختلف اروپا ریخته شد و در ایتالیا آن مقصود آخر را جلوه داد. در آن کشور در نتیجه‌ی به‌روی کار آمدن ماشین جدید و ترقی تکنیک، که شرایط پیدایش آن زیاد ولی عامل قوی آن ترقی علوم طبیعی در اروپا بود، مردم با سرعت و بیش از پیش بکار افتادند. به این جهت افکار و احساسات عمومی از خواب و سستی‌های رمانتیک و صوفیانه (mystique) که زادی طرز زندگی‌های دوره‌های گذشته بود، و ادبیات پیشین آنرا قوت می‌بخشید، بیرون آمد. شعر و موسیقی و نقاشی دقت بیشتر را در باره‌ی طرز اجرای کار، درخواست کرد.

توضیح اینکه از طرفی زیاد شدن کار و باقی ماندن وقت کم برای مردم (که نتیجه‌ی درخواست‌های زندگی اقتصادی بود) و از طرفی رشد احساسات و افکار از جنس دیگر که به حقایق عالم طبیعت و اجتماع، انسان را نزدیک می‌ساخت، بعلاوه بالا رفتن سطح سلیقه‌ی عمومی، و هر روز فهم تازه‌تر در خصوص هنر و جزئیات در آن پیدا شدن؛ عواملی بودند که

آثار هنری دو خاصیت عمده را از آنها گرفت: یکی اینکه قطعه شعر یا موسیقی یا نقاشی که هنر پیشه‌یی خود را دست بکار ساختن آن میدارد، بامصالح کم (کلمه، رنگ و صدای مختصر) ساخته شود. دیگر اینکه از قعطهی ساخته شده، با نظری که بیان شد، معانی زیادتر و موشکاف‌تر بتوان گرفت، و بیشتر از آن اندازه که قدما با اسلوب و تکنیک ساده و ابتدائی خود توانسته‌اند از عهده بر آیند، خواندن آن، انسان را بارموز طبیعت و زیبایی‌ها و کرامت‌های آن آشنائی بدهد. بطوریکه در مقابل نظر هنر-پیشگان دقیق، که ذوق و احساسات آنها راجع به هنر بیش از سایر مردم پرورش یافته است، یک چیز قابل نظر و مطالعه باشد.

به این مناسبت طرز کار فوتو ریسیم که شالوده و بنیان آینده‌ی هنر را در نظر انسان‌های قابل‌تر می‌خواست بسازد، در شعر و موسیقی و نقاشی ظهور کرد. اول دفعه در ادبیات بود، و فرصتی از برای احساسات و سلیقه‌های پوچ و منحنی (که دارای منظوری نبودند تا نیازمندی خود را بوسیله‌ی قوی‌تر حس کنند) باقی نگذاشت. در حالی که می‌پسندیدند یا نمی‌پسندیدند، آن کاریکاتورهای بی‌کفایتی، مثل دیوارهای سیلاب زده سرنگون شدند. در رأس این جنبش هنری، مارینی *Marigny* بود. مارینی بیانیه‌ی ادبی خود را در ۱۹۰۹ در روزنامه‌ی *فیگاروی* فرانسه (که از چندی به این طرف ادبی شده مقاصد نویسندگان را درج میکرد) انتشار داد. در آنجا با کمال جسارت مقاصد ادبی خود را بیان کرد و، واقعی نگذاشت به بعضی از شعرای آن زمان که مثل مردار خوارهای پیر در اطراف لاشه‌های کهنه

و بو آمده سق خود را بهم می زدند و در کار خود شباهت داشتند به حیواناتی که باقیمانده های غذای خود را از ته گلو بر گردانده نشخوار می کنند . به توسط مارینی این روزنامه، هوش و استعداد های نهفته را، که همیشه در زیر فشار غبار جلو میروند و مثل ستاره ها در تاریکی برق میزنند، بطرف خود کشید . همین طور مغز های فشرده و چشم های علیل را با نگاه یخ کرده - شان که می گویند: «این حرف معنی ندارد . آن طرز غلط است» متوجه خود داشت . ولی اگر سلیقه و احساسات غرض آمیز و پوسیده ی عده یی راه مخالفت و ایستادگی نشان داد، شالوده ی نوین هنری از معنی خود نکاست . سلیقه ی موشکاف این مکتب تکانی بود در برابر نگرانی های تعزیه مانند و بی مزگی های لوس رمانتیک و احترامات بی جا و بدون لزوم نسبت به تقلید از طریقه ی قدما و مقررات آنها، که خود قدما اگر زنده میشدند تا این اندازه به معلومات ابتدایی و نارس خود و وقع نمی گذاشتند . در واقع فوتوریسم هنر های دنیایی را دوباره قالب بندی کرد و رابطه ی هنر و احساسات نهفته در آن را با سیر تاریخ و ترقیات نشان داد . کسانی که کنجکاو بودند بزودی دریافتند که چطور شاعر و نقاش یا نوازنده که در دوره ی ماشین و سرعت کار، زندگی می کند فکر و احساسات خود را میبایست بکار بیندازد، و چه تفاوتی را فکر و احساسات او نسبت به فکر و احساسات قدما میتواند احراز کرده باشد . هر چند سیستم مخصوصی (که عبارت از ترقی دادن تکنیک در هنر های اقتصادی و توزیع کار از روی قواعد علمی بود) بعد از جنگ در اروپا و جوب پیدا کرد و از اندازه ی کار مردم کاست و وقت

بیکاری زیاد برای اشخاص باقی گذاشت؛ ولی سرعت و حال دینامیکی در همین حال شدت خود را از دست نداد، بلکه با صورت دیگر به میان گذاشته شد. به این واسطه فوتوریسم را که هنوز از آن طرفداری می کردند قابل اجرا تر ساخت و ارتباط خود را با زندگی عمومی محکم تر داشت. اگر در آثار مختلف هنری این مکتب کاوش کنیم می بینیم بعد از جنگ هم (که اروپا به بحران اقتصادی خود دچار بود و با تدبیرهای خیالی خود آنرا شدیدتر میساخت) فوتوریست ها کار خودشان را ادامه داده اند. در آثار این مکتب با موادی کم (ولی نه مثل اختصار جوئی قدما) نویسندگان گریبان خود را از دست کلمات و حروف زیاد، وقتی که مقصود آنقدر محتاج به کلمات و حروف نیست، رها ساخته اند و حساب حروف و معنی در پیش آنها اندازه یی را داراست. بهمان ترتیب که کارخانه و ماشین دقت می کند، این مکتب هم دقت کرده مرتباً به درخواست های زمان خود جواب داده است.

به همین جهت بود که کم کم هوش های دیر انتقال هم، که در قید حروف و طرز جمله بندی های کلاسیک بودند و از عادت کور کورانه ی خود قدمی نمی خواستند جلو تر بروند، با این مکتب آشنائی پیدا کردند و احساسات متفاوت افراد در محل ارزش تاریخی خود با هم در یک جا الفت گرفتند. نقاش ها بیشتر از همه، حتی در کشورهای دور دست اروپا، وارد معرکه و مبارزه ی عملی شدند و آثار قابل ملاحظه به وجود آوردند. اما از حیث فایده ی اجتماعی که از این موقعیت گرفته شد، چنانکه

به آن اشاره رفت، باید در عمق این حادثه به حادثه‌ی دیگر نظر انداخت و آن بر طرف شدن همان حالت سستی و خواب آلودگی و منتهی به بدبینی، از روی آثار هنری بود. بطور مشروح تر برای بدست آوردن میزان ارزش... های مختلف احساسات در این دوره باید گفت: در موقعیکه سمبولیستها، برخلاف مقررات پاراناسین ها، آثار هنری خود را در نظر مردم جلوه داده بودند و احساسات با قوت بیان شده‌ی آنها واضح کرده بود که طبیعت در جلوی چشم انسان مرده و جامد نیست، و اکسپرسیونیسم، عالم زندگانی را بطور دقیق معنی میکرد و به پیدایش مکتب‌های دیگر مثل سوررئالیسم و کوبیسم (در نقاشی) راه داده میشد، در موقعی که طرز تفکر هم بطرز دیگر تبدیل می‌یافت و بعضی از علما، «روان شناسی جمعیتی» را به وجود می‌آوردند، و بر طبق آن دیگر نمی‌خواستند که سلیقه و احساسات هنر - پیشگانش را بطور فردی دیده و فقط مربوط بخودشان دانسته باشند؛ هنرهای - زیبا هم رنگ خود را، خواه فوراً و توریسم و خواه چیز دیگر، عوض کردند. حالت انفرادی و بیابانی و کناره‌گیری را از دست دادند. این حالت، فکر و احساسات و همچنین هر تراوش مغزی انسان را شخصی قلمداد کرده به يك نقطه‌ی خیالی مربوط میداشت. در نتیجه، بواسطه‌ی نبودن کمک‌های جمعیتی، حس بدبینانه قوت میگرفت و لازم می‌آمد که نویسندگان با نظر شخصی (بقول خودشان) چیز بنویسند. هر کس بگوید: «من به هیچ کس و به هیچ چیز کار ندارم، من مطلقاً بنابر میل خود اینطور میفهمم و عقیده‌ی شخصی من این است». افکار و احساسات آنها رنگ مراسم مذهبی را

داشت و شبیه بود به داستانهای اساطیری و تعویذهای جادوگرهای قدیم که نمیخواست برای جمعیت بنیان خود را واضح کند و راه معین را، که در بیرون و درون زندگانی وجود دارد، پیش پا بگذارد.

فوتوریسم از خیلی جهات يك مشت گره خورده در مقابل فانتزی و احساسات اینطور خالص شده و رجحان یافته بود که بعضی از نویسندگان را مثل «عزیزی جهت» جلوه میداد و یکمشت نقال محض را بر مردم تحمیل میکرد که آنها را محترم بدانند. تا وقتی که طرز فکری تازه، عالم هنر را از زوائد و نواقص، که زخمهای کلاسیک و رمانتیک بودند، پاکتر و صیقلی تر کند؛ این قبیل اسلوبهای به روی کار آمده عالم هنر را باز زندگانی جمعیت آب و رنگ تازه دادند.

بعضی از هنرپیشگان آثار خود را کاملاً «شهری» ساختند. به این معنی که آثار آنها از زندگانی در دنیای هنر و ماشین سرو صورت پیدا کرده به زندگانی شهری و هنری (صنعتی) بازگشت کرد. چنانکه اشعار و یتمن در آمریکا و اشعار امیل ورهارن در بلژیک. هر دو کشور، با وجود اینکه مثل ایتالیا و فرانسه سرزمین ذخایر ادبی نبودند، در آثار هنری خود نمایندههای حساس و زباندار اوضاع اجتماعی جدید واقع شدند و تکانی به عالم ادبیات دادند.

اما جلوهی این حرکت، در آمریکا تا بنّاك تر بود. آمریکا که از اصول پیچیده و پر حجم کلاسیک بهره نداشت، البته میبایست آثار هنری خود را (هر چند که کلیسا و روحانیتهای زاده شده از آن که دامنه‌ی دستورات

اخلاقی و فلسفه را وسیع می کرد از آن جا رخت بیرون نکشیده بود) بر طبق اصول و نقشه‌ی جدید طرح کند و شکل کاملاً ممتاز را که نتیجه‌ی شخصیت شاعر در دوره‌ی ماشین و کار بود به وجود بیاورد.

به این مناسبت شاعر آمریکائی والت ویتمن در تحت تأثیر زندگانی در آن سرزمین، قواعد اوزان و قوافی اروپائی را، که یادگار دوره‌های ابتدائی و سادگی بودند، تقلید نکرد. بلکه متکی به اسلوب تازه‌ی در اشعار خود شد و آن شعر سفید (یعنی شعر آزاد از قید وزن و قافیه) بود. به همان شکل که در آثار فو توریست‌ها، در آثار این شاعر هم اول بحال دینامیکی و سرعت، که حرکت و کار را معنی می‌کند، بر می‌خوریم. بطوری که شاعر به هیچ وجه اسیر و معطل وزن و قافیه نمی‌شود و دست و پای احساسات و مقاصد خود را به توسط آن کوتاه و بلند نساخته، برای این کار کلمات زیادی و بی‌مورد را دنبال نمی‌کند. پس از آن در آثار او با زیبایی‌های دیگر شعری رودر رو می‌شویم. فقط چیزی که هست آهنگ تصنعی موزیکی، وزن و قافیه‌ی قدما، که حالت یکنواختی آن وقتی تکرار میشود مثل صدای چرخ خیاطی هوش و حواس ما را به هر جا که بخواهیم منتقل میدارد، در آن نایاب است. زیرا که اشعار نثرمانند ویتمن با وسایط دیگر راه جلوه‌ی خود را به دست آورد.

بعلاوه اشعار این شاعر، بنابر اوضاع اجتماعی و کار خانجانی آمریکا، جبراً، نه از روی دلخواه او، احساسات زندگانی پر از حرکت و جست و خیز دنیای کار و ماشین را شامل شد. دنیایی که ماشین در آن

سرعت و رفع نیازمندیهای زندگی را تأکید میکنند، و هر روز به واسطه‌ی غلبه‌ی انسان بر طبیعت اسراری نو می‌کشف میدارد و مبارزه و پیشرفت روزانه را از هر راه در آن معنی دار می‌سازد و از هر چیز، فایده‌ی آن را می‌پرسد و به رشد یأس و بدبینی جوان‌ها، که منجر به کناره‌گیری میشود، مهلت نمیدهد. وال‌ت ویتمن که خواص این زندگانی پر از حرکت را درک میکرد لازم بود به همان اندازه که از امراض مسری رمانتیک دور میشد، به تجربه و عقل نزدیک شده باشد.

تضرعات بی‌فایده در مقابل توفان و حوادث، یادآوری همیشه از زوال و آه بی‌اندازه در برابر ماه، که به مرض ماه تعبیر میشود، در زندگانی نوین، دنیایی از روی سادگی و گاهی احمقانه بنظر می‌آمد. بی‌چارگی آن بیشتر از بی‌فایده‌گی آن بود. این حالت از طرز زندگی اجتماعی پیدا میشد که انسان ابرو کوه را خطاب کرده با آنها بیان درد کند یا تعزیه‌های زندگانی مردم را، بدون اینکه راه چاره‌ی آنرا پیش‌پا بگذارد، به وسیله‌ی تئاتر و رمان، به روی تعزیه‌های دیگر زندگانی آنها بچسباند یا زبردستی نویسنده عبارت از این باشد که فقط بطرز مخصوصی رمان خود را بنویسد و مطالبی بکررا بنابر فانتزی خود بیان کرده مثل جادوگرها مردم را با چیزهای بی‌نتیجه معطل کند.

این قبیل احساسات و چشم‌بندی‌ها، هر قدر که ماشین بیشتر ترقی کرد، و درخواست‌های اقتصادی زیادتر و کار کردن و مبارزه‌ی ناشی از آن را به مردم یاد آورشد، از ارزش اجتماعی خود کاستند. در همه جای دنیا

احساسات راجع به کار، غلبه و جای سستی و بدبینی را گرفت .
 در بلژیک هم همین حالت، که از خواص زندگانی فئیداجتماعی
 بود، در ادبیات ظاهر شد . شعرهای «ورهارن» تا اندازه‌ی بی‌شباهت با
 اشعار شاعر آمریکایی نبود. در صورتیکه بلژیک تازه از حال اقتصاد روستائی
 خود به حال دیگر اقتصادی در می‌آمد و درخواست‌های اجتماعی قوی نبودند،
 اما شاعر جوان بلژیکی ، امیل ورهارن، در صف شعرای فهمیده و باذوق
 دوره‌ی اجتماعی جدید قرار گرفت .

این شاعر اوایل تاملات از پیروان سبک رمانتیک بشمار میرفت .
 مثل آنها احساسات و مقاصد خود را، که چندان ارزش تازه نگرفته بودند،
 به قالب اوزان شعری در می‌آورد. اما از سال ۱۸۹۱ بکلی طرز کار و سلیقه‌ی
 شعری خود را عوض کرد و اسلوب جدید شعر آزاد را، با کمال جسارت
 و برخلاف انتظار عده‌ی از محافظه‌کارها، بوجود آورد. در نتیجه‌ی این
 تحول، مصنف کتاب «شهرهای بازودار»، که از پیروان سمبولیسم است،
 خود را از قید احساسات شکست خورده و لمس شده‌ی رمانتیک نجات داد
 و اشعار او حالت سرعت و حرکتی را بخود گرفت که ماشین و کارخانه
 درخواست می‌کرد و نمی‌توان آن را محصول تنهایی دانست. بطوری-
 که بزودی فکر و احساسات خود را با مسائل جمعیتی و مبارزات زندگانی
 مربوط داشت . از این نقطه نظر ادبیات او برای عده‌ی حاکی از مطالبی
 واقع شد که به کار معرکه‌ی دنیایی می‌خورد ، و از لحاظ هنر و تحول آن
 سخمه‌ی سخت و بجا بود برای از پا در آوردن عده‌ی از خواص فرتوت

واستعدادهای دروغی و سلیقه‌های دوزخی از نسل برگشتگان، که خود را زنده جلوه میدادند .

اگر مختصری در اسلوب شعری این شاعر دقیق شویم ارتباط سلیقه و احساسات او را با زندگانی اجتماعی زمان او، از هر راه که بوده باشد، پیدا می‌کنیم ، زیرا در بلژیک هنوز ماشین و کارخانه آنقدرها ترقی نکرده بود و در نظر اول چنان وانمود میشد که امیل ورهارن شاید بنا بر هوس و دلخواه خود نقشه کار خود را عوض کرده باشد . این نظر فلسفی مآب، ما را از شرایط قضیه دور میکند، ولی امیل ورهارن به فرانسه شعر میگفت . در این کشور هم خوانندگان داشت و می‌بایست با سلیقه‌ها و اسلوب‌های تازه، که در فرانسه در نتیجه ترقی و تکامل آثار هنری به روی کار آمده بود، سازش داشته باشد. از فرانسه و همین‌طور کشورهای دیگر اروپا، که از نقطه نظر ترقی هنرهای اقتصادی خیلی از بلژیک جلوتر بودند، نکاتی را اقتباس کند و قدما را چندان سرمشق خود قرار ندهد .

اساس اسلوب شعری قدما، که تا قبل از او در بلژیک مرسوم شعرای آن کشور بود ، چیزهایی بود که در نتیجه طرف قبول واقع شدن در مجالس خوشمزگی و باده‌گساری فئودال‌های قدیم فراهم آمده باقیمانده بود ، این اسلوب فقط از اقوام ساده و صحرانشین (که در حالت ابتدایی و سادگی بسر میبردند) ممکن بود دلربایی کند. مثل آهنگ‌های ابتدایی همان قبایل که فقط به دنبال وزن‌هایی معین می‌روند و حالت يك نواخت آن در آنها زننده و کسالت‌آور نیست .

آهنگ شعری در این اسلوب شبیه بود به آهنگ زنگوله‌هایی که دهاتیها به گردن گاو و الاغ می‌بندند، یعنی صدایی که در روی فضا رها میشود، بدون اینکه انسان در ترکیب آن دخالت داشته به مناسبت مقصود و احساسات خود اظهار سلیقه‌یی کرده باشد. در این طرز ساختمان (که اوزان را کاملاً محدود می‌ساخت و از آن مقدار که بود تجاوز نمی‌کرد) يك مایه‌ی معین به شعر داده می‌شد که شاعر وظیفه نداشت از آن احتراز کند. مثل اینکه در موسیقی شاگردی که درس اول خود را گرفته است نت‌های گام را به ترتیب منظم و طبیعی که دارند، یکی پس از دیگری، تکرار کرده، در این صورت نتواند هیچگونه آهنگ (ton) مخصوصی را که منظور باشد ایجاد کند. این حالت برای هر قطعه از اشعار قدما، که به يك وزن سروده شده بود، وفق پیدا می‌کرد. قدیمی‌ها این طرز ساختمان را می‌پسندیدند. بطوریکه اشاره رفت احساسات آنها با سادگی آنها مربوط شده حالت بچه‌های خردسال را داشتند که تکرار صدا در گوش و حواس آنها زنده نبود و حوصله‌ی آنها را از سرشان بدر نمی‌برد، بلکه در بعضی نقاط دنیا قیدهای دیگر هم برای این قید، بمناسبت بیکاری و تفنن شعرا، افزوده میشد. مثلاً در ادبیات ما بعضی شعرای لفاظ و تصنع کار، قافیه را دو برابر کرده از آن حظ مضاعف می‌بردند. دیگران هم آنرا تحسین می‌کردند، زیرا که مطابق رشد تاریخی خود قادر نبودند که به خامی و بیمزگی کار خود پی برده باشند. ادبیات آنها از سرچشمه‌ی زندگانیشان آب ورنك می‌گرفت، خام و نارس بود. آن شعرها خشته‌ای اول این

بنای دنیائی بودند. شعرا نمی خواستند وزن های شعریشان را ، چنانکه مایحتاج دیگر زندگانیشان، پس و پیش کنند و به صورت دیگر در آورند . دامنه ی پس و پیش شدن این وزن ها در نزد شعرای کلاسیک قدیم وسیع نبود. اگر می خواستند به مناسبت موضوع خود به آن وسعت بدهند، مثلاً دو موضوع متفاوت عاشقانه و جنگی را در وزن های مناسب بیان کرده باشند، جز چند شکل معین و محدود چیزی بدست نمی آوردند . نمونه ی این شکل ها در ادبیات ما (که البته زیبایی مخصوص خود را دارد است) زیاد است . از «مغنی نامه» ی حافظ گذشته، وزن معروف به بحر متقارب برای موضوع های جنگی استعمال شده است .

به عکس برای موضوع های عاشقانه و محزون ، وزن هایی که چندان ضربی نیستند. یعنی ضربات صد ا از هم دور و در عوض کشش هایی که بیان حالت می کنند در آنها زیاد است. مثل بیشتر وزن هایی که حافظ، شاعر معروف، غزل های خود را در آن بیان کرده است. برای اینکه احساسات مختلف را می خواهد ادا کرده باشد مجبور شده است که به يك وزن اکتفا نکند .

اما اگر از وزن رنگی و رقص آور کتاب «مخزن الاسرار» نظامی گنجوی، که بهیچ رو مناسبت با مقام پند و حکمت ندارد، بگذریم (و همین طور از این حکایت که چقدر شعرای مقلد به تقلید از او راه را گم کرده اند حرفی بمیان نیاید) وزنی که موضوع عشق «خسرو و شیرین» او با آن برداشت شده است، وزن مناسب تری است برای بیان يك داستان عاشقانه . این

وزن از قدیم هم سابقه داشته است .

با وجود این حالت یکنواخت داستان دلپسند نیست و آهنگ مناسبی را که شاعر بنا بر حالات و احساسات مختلف خود (به ویژه در داستان سازی که مجالس و اشخاص متصل عوض میشوند) لازم دارد، نتوانسته است بدست بیاورد. برای اینکه شاعر وظیفه دارد که، چنانکه رسم است، داستان را بایک وزن تمام کند .

در نتیجه شاعر نمی تواند آرمونی لازم را بنا بر حالات و احساسات مختلف و قتی که از یک وزن معین پیروی میکند، به اثر شعری خود داده باشد .

از این گذشته الفاظ را هم (بیشتر در موقعی که قافیه واقع میشوند) از اثر موزیکی خود انداخته است. چیزی که هست شاعر از دایره یی که قدیمی ها معین کرده اند پابرون نگذاشته، یعنی ذوق و احساسات خود را اسیر و مقید داشته است . اگر به زمینه ی کار در ادبیات خودمان نگاه کنیم شعرای ما این اسارت را نظیر بعضی اسارت های دیگر هنری (مثل اینکه از چیزی سایه اش را حس کنند) حس کرده به اندازه ی فهم ابتدائی و ساده ی خود در راه چاره ی آن برآمده اند . به مناسبتی ترجیع - بند ، مستزاد، مسمط و امثال آن را، برای اینکه به حالت طبیعی نفسی بکشند و وزن به احساسات و معانی خود داده باشند، اختراع کرده اند. ولی هیچکدام از این اختراعات زنجیر اسارت اصلی را نتوانسته است پاره کند. این نقیصه، جسم و بنیان اشعار قدیم را می خورد و در اثر شعری هر

زمان لیزابه‌ی مقدس خود را ، که می‌بایست به آن احترام بگزارند، باقی می‌گذاشت .

در هر جا، با کم و بیشی اختلاف، ادبیات دنیائی از این بلا، که محصول ملوك الطوائفی بود، سهمی میبرد. وقتی که «ورهارن» به روی کار آمد میبایست دچار این توفان باشد زیرا که اروپا از دنیا جدا نبود. ادبیات آن سرزمین هم مراحل ابتدایی و طفولیت و سادگی خود را پیموده بود .

اشعار یونانی و لاتینی از روی مقدارهای هجائی، مقیاس معین داشت. آن آزادی که منظور است در آنها نبود بعدها هم که وزنهای شعری اروپائی صورتهای دیگر بخود گرفتند، مثل شعرهای عروضی (rhythmique) در انگلستان و شعرهای هجایی (syllabique) در فرانسه، گرهی را از کار باز نکردند. اولی بنا بر تمدید صدا بوجود آمد، دومی بنا بر مقدار کلمات. ولی بر حسب فهم موزیکی، شکل تازه‌یی جلوه نکرد و در دسترس شعرا واقع نشد. حتی وزنهای مخلوط و متفاوت در اندازه‌ی خود کلاسیک، و هر آزادی شعری که در نظر بگیریم، بطوری که میبایست، این سد کهنه را نشکست؛ تا اینکه دوره‌ی جدید که دوره‌ی ماشین و کار است زندگانی تند و مثل ماشین را به وجود آورد . سلیقه و ذوق و احساسات عمومی را وضع استحصال در زندگانی اجتماعی، عوض کرد. چون هر چیز، با ارزشی نوین به روی کار آمد، وزنهای شعری هم که چسبیده به زندگانی مردم بودند، ارزش قدیم خود را از دست دادند . آن

اسلوب‌ها که دلپسند شعرای کلاسیک بود نظر بعضی از شعرای با هوش اروپا را جلب نکرد.

شاعری که بازندگان جدید آشنا بود خواست که طبیعی‌تر و تندتر شعر بگوید نه اینکه برای وزن‌های خنک و یکنواخت و قافیه‌های فلج‌کننده که به مناسبت معنی، موزیک پیدا نمی‌کردند معنی و احساسات خود را فدا ساخته باشد.

شعرای قدیم (اگر چنانچه آثار شعری آنها از نقطه‌ی نظر وزن و ارتباط آن با احساسات و حالات مختلف تجزیه و تطبیق شود) بطوری که دیدیم، آزادی حرف زدن را به قواعد نقلی (traditionnel) فروخته بودند. بسیاری از اوقات احتیاج داشتند که مطلب شعری خود را تمام کنند ولی قافیه و الفاظ تمام نشده، بلکه بواسطه‌ی یک مجبوری بیجا و بی مناسبت، وقتی که در وسط بیتی یا مصراع‌ی بودند، تا آخر بیت یا مصراع را مجبور شدند که پر کنند. و معلوم است از چه چیزها. برای اینکه مقدارهای هجائی یا مقدارهای صوت و کلمات با هم وفق پیدا کنند شاعر یک دسته لفظ را مصالح کار خود می‌ساخت، بعد آنها را بشکلی که زننده نباشد با مراقبت کامل و گاهی با زحمت‌های زیاد، در شکم و سوراخ‌های مطلب می‌گنجانید. و همین طور بعکس، در موقعی که می‌خواستند مطلب شعری خود را تمام نکنند... فقط هنر شاعر در خوب بازی کردن این‌رل بود که چطور جواب وزن و الفاظ زیادی را بدهد. معلوم است

این رویه و طرز کار در جلوی چشم شاعری مثل امیل ورهارن که در دوره‌ی ماشین و مبارزه و کار و ترقی روز افزون تکنیک و علوم طبیعی و اهمیت آرمونی و دکور زندگی، دیگر ارزشی نداشت، بلکه او بکار یکتا نور مسخره و سستی نگاه میکرد زیرا که از همراهی میتوانست ذوق خود را تکمیل کند.

ترقی آرمونی از یک طرف (از راه شنیدن موزیکهای مختلف) قدرت تشخیص موزیک کلام و معنی را در او مرمت میکرد و به او یاد میداد که چطور انتظام وزن را بمناسبت معنی حفظ کند و نکته‌های باریک این تجدد را در شعر خود بگنجانند، بعبارت دیگر بتوسط انتظامی معنوی در شعر (که مطابق آن به نسبت معنی وزن و مقدارهای متفاوت آن اندازه گیری میشود) به وزنهای طبیعی خود را نزدیک کند. در نتیجه آرمونی لازم را در اثر شعری خود بوجود بیاورد.

دکورهایی که نقاشها بوجود می‌آوردند (و جریان اثر کاریکتور-سازبها در ضمن آن) مخصوصاً با طرزهای مختلفی که هر کس در کار خود داشت شاعر را بطرف تشبیهات اصلی و حالات و حرکات طبیعت و مضافات آن میکشید.

اگر از بعضی جهات، که موزیک شعر بوده باشد، شعر آزاد ورهارن کم و بیش دارای نقصی دیده شود منافی نظر او نخواهد بود. او باخیلی مزایا که از خصوصیات ادبیات معاصر است توانست نزدیک شود و خواست که به درخواست های زندگی زمان خود جواب بدهد،

شاعری باشد که هر طور احساساتش می‌طلبد و به‌اومی گوید بگو، شعر بگوید.

به این ترتیب آثار شعری خود را با ارزشی که می‌بایست حائز آن بوده باشد بوجود بیاورد، زیرا او محکوم و ضیعاتی تاریخی بود که به زندگانی او رنگ‌ورو میداد، همان‌طور که شعرای مسلط و زبردست ما محکوم بوده‌اند و مفاد این شعر که شاعر می‌خواهد «عاریت هیچکس را قبول نکند و بگفته‌ی دل خودش شعر بگوید» دلیل ساده‌ی این محکومیت واقع می‌شود *

تسلط فکرهای خارجی و وضعیت تاریخی بلژیک را در این زمان نمی‌توان از نظر دور داشت. از همین راه شخصیت «ورهارن» را می‌شود پیدا کرد. او از آن شعرایی بود که چون زمان تاریخی آنها به آنها اسلوب و طرز فکر تازه‌یی را بدهد، از آن روگردان نشده، احساسات خود را از روی نادانی یا برای گذران معاش خود با چیزهای کهنه و گفته شده‌ی پیشینیان وفق نداده‌اند، برای اینکه بگویند ما شعرایی هستیم که چون از دایره‌یی که قدیمی‌ها کشیده‌اند پا بیرون نگذاشته‌ایم راه راست و درست را رفته‌ایم.

آنهايي که این‌طور راه می‌روند به يك جا مانده و از رمق افتاده‌اند. این طریقه‌ی راه رفتن نیست، طریقه‌ی پرت شدن به طرف قبر است. آنها پاسبانان قبرستانهای مملو از مرده‌اند. بوی انهدام را می‌دهند و

زمان‌های معین با دست‌نیرومندان خود آنها را کوفته و بر باد می‌دهد .
 شباهت دارند به غبارهای کدر که روی خرابه‌های قدیم نشسته به اندک
 بادی برطرف می‌شوند و بقای آن آثار قدیمی را هم ندارند .

راه راست را نیازمندیهای گوناگون زندگانی در هر زمانی به
 گویندگان و به هر هنرپیشه‌یی می‌دهد .

ورهارن پیش از همه چیز به زندگانی و نیازمندیهای آن نظر
 داشت . فقط چون او شاعری بود که در دوره‌ی کار و ماشین و سرعت
 ناشی از آن بسر می‌برد خصایص این دوره را بطرز کار خود اضافه
 کرده است .

از همین راه است جلوه‌ی یکایک آثار او . یعنی در رأس همه
 چیزها شکل زندگانی است که بر ذوق و احساسات او فرمانروائی می‌کند .
 چسبیدگی این زندگانی، با همه خوب و بد آن، به احساسات و
 طرز زندگانی شاعر به شکلی است که بدون زندگی و خنکی ، صنعت
 و طبیعت زندگانی را باهم آمیزش می‌دهد . بطوریکه توانسته است در
 یکی از قطعاتش به اسم آپاک a-paques شعر خود را با ترانه‌ی
 عامیانه چنان ترکیب بدهد که تفاوت معنی و کلمه ، جلوه‌ی شعری آن
 را از میان نبرد و احساسات مختلف به آسانی باهم سازش یافته باشند .
 زیرا که این سازش از سبک افاده‌ی مرام او است که به مناسبت
 اوضاع و طرز زندگانی اجتماعی در زمان او اینطور قابلیت ترکیب
 و بستگی پیدا کرده است .

همانطور که طرز نظر مارینتی و اسلوب شعری و یتمن و اسلوب‌های دیگر شعرا و نویسندگان این قابلیت را پیدا کرده‌اند و احساسات اهل هنر را با خود وفق دادند. هیچ کدام از این اسلوبها از روی موقعیت‌های مجرد و معنوی و زمان (که بطور مبهم «تن» به آن نظر می‌اندازد) بوجود نیامدند. خود این موقعیت‌ها مولود وضعیاتی قبلی بودند. همین طور عقاید دیگر و عقیده به اینکه روح انسانی است که ذوق و احساسات اهل هنر را عوض میکند، در ردیف عقاید «تن» و همکارهای او قرار می‌گیرند. زیرا که در ملاحظات خود به يك رويه رفته و به يك نتیجه می‌رسند و با آنچه در خصوص ورهارن و امثال او ملاحظه کردیم وفق نمی‌دهند.

در واقع این عقاید مثل همان عقیده‌ی مذهبی راجع به موز (Muse) در یونان قدیم است که در کیش مغها (در ایران) اسم دیگر داشت و بعدها پا به پای مذهب ترقی کرده، به عقاید فلسفی مبدل شدند. این اسلوبها فقط نتیجه‌ی اوضاع و طرز زندگانی اروپا بودند. ولی اوضاع و طرز زندگانی اجتماعی اروپا هم بنا بر هوس و تفریح آزادانه (که کانت در قسمت هنر تصویر می‌کرد) عوض نشد. از روی اراده و دلخواه شخصی (که آنرا ثمره‌ی چگونگی حالات در خود اشخاص تصویر می‌کنند) نبود. همینطور برای این نبود که انسان‌های آن دوره و دوره‌های بعد از چیزهای کهنه خسته شده و خواستند که بکارتازه دست زده باشند. با عبارت: «مانتالیت‌ی آنها اینطور

عوض می شد» هم نمی توان به آسانی منظور خود را پیدا کرد. این عبارت مخصوص جوانهای امروزه است که می خواهند احیاناً در این موضوع فکر خود را وارد داشته باشند. در صورتیکه در مقابل این پرسش که چرا مانتالیتهی آنها عوض می شد؟ این قضاوت هم متزلزل می شود.

در تمام اروپا، اگر به چگونگی رشد تاریخی در آن نگاه کنیم، می بینیم که دوره های اسکولاستیک، که فکر و احساسات مردم را کور و مقید می ساخت، بواسطه ی روی کار آمدن پایه های فکری نوین از بین رفت. اساس فکر اروپائی تا آنوقت به روی مقررات کلیسایی گذاشته شده بود. زندگی و حرفه های کلیسایی باهم منافات داشتند. نیازمندیهای اقتصادی مخالفت با تعبداتی را در خواست می کرد که کشیش ها بر مردم تحمیل می کردند. در نتیجه ی این مخالفت، هوش مردم بطرف علوم طبیعی برای تحقیق در حرفه های کشیش ها رفت.

شک و تردیدی که در خصوص مفهومات فکری آن زمان بواسطه ی کشفیات علمی و کمکهای خارجی پیدا شده بود (و بعدها به بیکن در انگلستان و دکارت در فرانسه سیستم های نوین فلسفی را فهمانید) با خیلی از مقاصد زندگانی مردم مربوط شد. وضعیت و مردم هر دو در هم اثر بخشیده نیرومندیهای تازه (پیش از اینکه زمین و کار، نیرومندی هایی ایجاد کند) از برای زندگانی فراهم آمد. «زابله» کسی بود که معلومات آن زمان را به باد مسخره گرفت (در همان وقت که دیگران او را مسخره می کردند!) کم کم نویسندگان در خصوص خیلی حرفها

که پیرو با ایمان نسبت به آن بودند شك کردند . مونتینی، نویسنده‌ی فرانسوی، در ضمن شك خود می‌گفت : « من چه می‌دانم » .
در تمام این جریان، رنجوری‌ها و جست و خیزهای فراوان فکر و احساسات انسانی در نتیجه‌ی وضع استحصال و زندگی اجتماعی آشکار بود .

در ایتالیا بر اثر مخالفت با سیاست قوه و مقررات اخلاقی (که در هر زمان آب و رنگ کلیسایی را داراست) هوا و هوس مردم آزاد شد . بیشتر از همه جا در آنجا در باره‌ی کلیه‌ی مفهومات انسانی تجدید نظر به عمل آمد، بطوریکه در واسط سده‌ی شانزدهم خیلی چیزها از قید فرمان تعبدی کلیسایی رهایی یافت و کلمه‌ی حقوق طبیعی بر سر زبانها افتاد . بوئتی Boettie در کتاب « بردگی از روی میل » خود در مقابل بردگی و برده‌فروشی آنزمان قیام کرد . همین طور همفکرهای او به مسایل دیگر زندگی پرداختند . نتیجه آن شد که پس از اینکه در تعبدات کلیسایی شکست وارد آمد ، تعبدات دیگر هم متزلزل ماندند . احساسات مردم نسبت به زندگانی بی‌پرده‌تر جلوه کرد . دیگر نخواستند به واسطه‌ی تقوای کورکورانه، که ریا و دو رویی را می‌آفرید، احساسات خود را پنهان دارند و زندگانی انسان اینطور ساختگی و دو رویه باشد . هنرپیشگان بیشتر متوجه زندگانی و لذات آن شدند .

پیش‌رس‌ترین این افکار و احساسات « دانته » بود . هر چند که این شاعر ایتالیایی تمام خواص و مزایای ادبیات دوره‌ی جدید را در اشعار

خود نگنجانیده است ، برای اینکه در سده‌ی چهاردهم و پیش از رنسانس زندگی می‌کرده است ، او را معتبرترین و سرشناس‌ترین نماینده‌ی ادبی این دوره می‌توان شناخت. « کمدی الهی » ، که اثر مهم شعری او است ، امتیازاتی را داراست که ربطی به آثار ادبی فرانسه و کشورهای دیگر در دوره‌ی رنسانس ندارد. (البته اگر بعضی از نویسندگان مثل سر وانتس ، داستان‌نویس اسپانیایی را در نظر نگیریم.) دانته يك مبارز نیرومند در مقابل مفسد زمان خود بود . در صورتیکه فرانسه در دوره‌ی رنسانس ، با وجودیکه به اصلاحاتی در تئاتر موفق شد ، آب و رنگ مذهبی را از روی خود بر نداشته بود. « گارنیه » تراژدی‌نویس از روی زندگانی مذهبی نمایشنامه‌ی « یهودها » را می‌ساخت . در واقع تئاتر در فرانسه بود ، یعنی مصالح کار وجود داشت ، ولی در محل خود این مصالح بدمصرف نمی‌رسید . حس مبارزه با زندگانی خفه بود .

شعرا هم شعرهای خود را وقف کلیسا و تعصبات کالون (Calvin) ساخته بودند . چنانکه « بارتاس » ، که یکی از شعرای پلیاد (Pléiade) بود ، منظومه‌ی « آفرینش دنیا »ی خود را کاملاً به روی عقاید کلیسایی ساخته بود . بطوری نفوذ کشیش‌ها قوی بود که می‌گویند یکی از کتابهای فرانسوا دو سال (اسقف معروف ژنو) چهل مرتبه در زمان زندگی خودش انتشار پیدا کرد .

اما در ایتالیا فکر و احساسات مردم رشد دیگر داشت . بطوری که بعد از دانته و تمام شدن دوره‌ی رنسانس ، کم و بیش پایه‌های فکری

به کشورهای دیگر اروپائی داد . اگر در نقاشی و موسیقی (که در حقایق بحث نمی کنند و به این واسطه کمتر مورد مصرف احساسات مشغولین در این دو رشته عوض می شود) به جنبش های معتدل فکر و احساسات هنرپیشگان برخورد کنیم ، در عوض در ادبیات می بینیم که شعرا و نویسندگان این حالت بی اعتنایی را تلافی می کنند .

سده ی هفدهم بر اثر زحمات علماء و متفکرین حائز خصایص و امتیازات خود شد . در اسپانیا «سروانتس» ، و در فرانسه «لساژ» Leasge و مولیر ، در انگلستان «سوویفت» و «دوفو» نماینده ی فکر و احساسات نوین بودند .

ادبیات فرانسه توانست (برای پیروی از روش معینی در دوره ی تازه) شکل و فرمولی را بدست بیاورد و در برابر احساسات عمومی بگذارد . در آثار شعرا و داستانسرایان این دوره ، در تحت نفوذ ادبیات اسپانیولی ، تفاوت فاحشی را می بینیم . این زندگانی پر از کشمکش انسانی (که آنرا برای منافع خودشان همیشه به شکل های عجیب در می آورند) لذت ها و احساساتش به جلوه در آمد . تحت تأثیر حالت نظمی بخود گرفت و مثل چیزهای دیگر به مناسبت اوضاع اجتماعی خصوصیتی پیدا کرد .

همینطور آثار سوویفت و دوفو ترجمان افکار و احساساتی واقع شدند که بکار مبارزه با ناهنجاریهای زندگانی می خوردند و می توان از لحاظ ارزش اجتماعی کارهای هنری هر دو نویسنده را در ردیف کار داستان-

نویس معروف اسپانیولی، سروانتس گذاشت.

اهمیت سروانتس به واسطه‌ی تجاوز احساسات او از سطح احساسات عمومی است. او در موقعی بسر میبرد که فتوداليسم اسپانیا جهودها و عربها را از خاک خود بیرون می‌کرد و کلیسا را به سود خود قدرت می‌داد. چنانکه سالهای پس از مرگ او شعرای معروف اسپانیا مثل «لوپ دو وگا» Lopedle Vega و «کالدرون» Calderon که هر يك متجاوز از صد و خرده‌یی تأثر نوشتند، در واقع اجیر و زبون دست فتودالیه و کلیسا محسوب می‌شدند، در صورتیکه سروانتس و سوویفت به عکس آنها بودند.

مصنف «سرگذشت گولی ور»، سوویفت، نفوذ کامل در ادبیات انگلستان کرد. او در دوره‌یی بود که طبقه‌ی دوم به روی کار می‌آمد. اما دوفو در جزو مردمان ناراضی دنیای آنوقت بود و به حال فقر و فلاکت مرد!

در همین اوان پیدایش فکرهای نوین، متفکرین را در روش تحقیق (methode) خود به دقت بیشتر وادار کرده بود. از خصایص این دوره اهمیت دادن به ملاحظه و تجربه بود. متد تجربی (empirique) و استنتاجی (juductive) جای متدهای قیاسی را گرفت و این از کمک علوم طبیعی بود. در انگلستان که ماشین و هنرهای اقتصادی (بر اثر ترقی علوم طبیعی و بواسطه‌ی تناقض‌هائی که در بین طبقات مردم بود) نسبت به کشورهای دیگر اروپا زودتر ترقی کرد. جلوتر از دیگران

هم به در هم شکستن نفوذ افکار کلیسایی، که اساس فلسفه را در دنیا از خود به یادگار می گذاشت و هنوز رمقی از او بجامانده بود، موفقیت پیدا کردند. بنا بر این شکل استحصال و اوضاع زندگانی اجتماعی هم در آن کشور نسبت به کشورهای دیگر زودتر عوض شد و ذوق و احساسات عمومی حرکت لازم تاریخی را بخود گرفت. و در ضمن درخواست های زندگانی نوین خود به آثار هنری رنگ و روی تازه تر داد، بطوریکه نفوذ فکری و ذوقی آن کشور به کشورهای دیگر رفت. در آلمان، لسینگ (Lessing) برخلاف ذوق و فکر و احساسات عمومی جلوه گر شد. او کسی بود که در زمان خود می بایست مردم افکار و سلیقه های او را هدف تیرهای ملامت و مسخره های خود قرار بدهند، زیرا که آلمان در آن وقت از حیث رشد تاریخی مخصوصاً از انگلستان خیلی عقب بود. متفکرین در روی پایه های افکار کلیسایی سیستم ها و نظریه های خود را تحمیل می کردند. کانت که از همدوره های او بود از عقل تجربی بطور قبلی (a priori) به عقل خالص متافیزیکی می رسید، اما لسینگ از راه نمو دادن فکر خود و دقت در آثار هنری و افکار عمومی موفقیت یافت که در هنر، زیبایی شناسی، ادبیات و فلسفه، و در واقع در هر چیز که با ادبیات مربوط می شد، برای برانداختن پوسیدگی ها و کهنگی ها، فکر خود را مداخله بدهد. چنانکه با تأثیر فرانسه مخالفت ورزید و بالاخره خود را یکی از متفکرین نهضت جو در عالم فکر و هنر و ادبیات کشور خود معرفی داشت. یکی از علمای سده ی نوزدهم، مارکس،

در خصوص او می نویسد : «اگر يك آلمانی بخواهد در تاریخ خصوصی خود خوب نگاه کند، علت رشد آهسته‌ی سیاسی و فقر ادبیات خود را پیش از لسینگ در نویسندگانی که دارای صلاحیت شده بودند پیدا می کند . آن ادبائی که حق تقدم داشتند ، آن دکترها و نویسندگان رنگ‌ورو-باخته که در سده‌ی هفدهم و هجدهم زندگی می کردند ، آنهایی که با موهای عاریتی و فضیلت فروشی‌های خود ، و سخنرانیهای دقیق‌شان ، در بین مردم و فهم مردم ، بین آزادی و انسان حائل شده بودند ؛ آنها در دارالعلم کار می کردند . ولی آن دسته نویسندگانی که آن لیاقت‌ها و صلاحیت‌ها را دارا نشدند ، ادبیات‌شما را به وجود آوردند ... »

اما این منحصر به آلمان نبود. در خود انگلستان «شلی» با فکر و ذوق نوین و تند بروز کرد . این شاعر جوان در جوانی مرد . در حالی که فکر و احساسات او يك مبارز قوی در مقابل مفسد زندگانی واقع شد و سرانجام پس از مرگ او به سود و خواص آثار او پی بردند .

به این ترتیب موضوع‌های نوین در فکر و ادبیات و هر رشته‌ی هنر ، هنرپیشگان را به طرف خود کشید . این تحولات مقدمه‌ی شد که حس و فائتری را با عقل و تجربه مبادله کرده بنیان ادبیات معاصر را وضع کنند. کم کم نویسندگان به همه‌ی رنجوریها و مسائل مختلفه‌ی زندگی پرداختند . از طرف دیگر چون معانی و احساسات نوین در-خواست فرمولها و اسلوبهای نوین رامی کرد ، چنانکه دیدیم مخصوصاً سده‌ی نوزدهم موقعیت خلق اسلوبهای متفاوت را پیدا کرد .

اما از آنجا که کشورهای اروپائی با هم بسی ارتباط نبودند این تحول بسرعت کافی جلو رفت . طرز فکری و نقشه‌های نوین ذوقی در همه‌ی نقاط سرایت کرد. چنانکه دیدیم «وینی» ، شاعر فرانسوی از داستانهای تاریخی «والتر اسکات» متأثر شد. همین شاعر عیناً اتلوی شکسپیر را به نظم در آورد. همینطور در موضوع کار خود، نویسندگان به تقلید از یکدیگر رفتند : مثل اینکه نویسنده‌ی داستان «جنایت و کیفر» ، داستایوسکی ، قطع نظر از اینکه شرایط و قایع را به قضایای باطنی (subjective) مربوط می‌سازد به آثار لی تن (Lytton) ، نویسنده‌ی انگلیسی، و هوگو نویسنده‌ی فرانسوی نظر داشته‌است. کورولین کو (korolienko) در داستان «یادگارهای يك جهان گرد» نویسنده‌ی «جنایت و کیفر» را فراموش نکرده‌است. همین شباهت را به نسبت با این داستانها در داستان «مهمانخانه» تورگنیف می‌بینیم جز اینکه زمینه‌ی داستان و طرز تعلیل در وقایع و اسامی جاهایی چند عوض شده‌است . مثلاً در داستانهای نامبرده يك جا «راسکو لینکوف» و يك جا دهقانی به اسم «آکیم» وجود دارد در صورتیکه در داستانهای دیگر همین اشخاص اسم‌های دیگر را دارا هستند .

این تقلیدی که نویسندگان از هم کرده‌اند ، چه در اسلوب کار و چه در انتخاب موضوع، به اندازه‌ی واضح و از راه خودفهم شدنی است که از نظر بعضی از متفکرین فلسفی مآب (که از يك جهت به قضایای دنیائی نگاه می‌کنند و به ارتباط در بین قضایا نظر ندارند) همچو و انمود می‌شود که تحولات ذوق و احساسات ارباب هنر فقط به واسطه‌ی نفوذهای

خارجی این زندگانی بوده است . آثار هنری بعضی از نویسندگان در مقام تأثیر شبیه به يك عمل مکانیکی در ذوق و احساسات همکارهای خودشان اثر بخشیده است . راست است که بعضی از نویسندگان که از آنها اسم برده شد بنا بر شرایط زندگانی اجتماعی زمان خود ظاهر افکر و اسلوبی را پیروی نکرده اند و اثری هنری را نپسندیده اند . مثلاً «وینی» که در سده‌ی نوزدهم بسر می‌برده است و تلقینات دوره‌ی خود را اجرا کرده ، دور بنظر می‌آید که به احساسات شکسپیر در دوره‌های قدیم کلاسیک متمایل باشد . با وجود این در عمق تاریک این رمانتیک موجبات تأثیر شکسپیر را در شاعر فرانسوی (با در نظر گرفتن وضع زندگانی اجتماعی و شکل استحصال آن در فرانسه) میتوان فهمید که چطور مثل وضعیات اجتماعی در زمان شکسپیر تقریباً همان احساسات را می‌بایست فراهم بیاورد .

انسان مجسمه نیست که جامد و بی حرکت در مقابل ضربت‌های حجار قرار بگیرد . چنین انسانی را فقط فیلسوف‌ها ، که سر سری به دنیائی که پراز مردمان فلسفه شناس است نگاه می‌کنند ، آفریده‌اند . از این نظر گذشته همان‌طور که احساسات ما به همراه تأثرات ما همیشه وجود پیدا می‌کند ، تأثرات ما هم با احساسات ما است که مربوط می‌شود . این يك تأثر ساده‌ی عضوی بطوریکه علمای روانشناسی تعریف می‌کنند نیست .

منتها گاهی ذوق و احساسات هنرپیشگان از ارتباط‌هایی حکایت می‌کند که آن ارتباط‌ها بطور گنگ شناخته شده در نظر مردمان ساده

همچو وانمود می شود که آثار خارجی بستگی بی با خود انسان ندارند، در صورتیکه قضیه به عکس است. وقتی که نویسنده‌ی معروف چینی «تین خان» از آثار شکسپیر تحریک می شود، وینیی صلاحیت بیشتر را برای تحریک شدن داراست، زیرا او به مناسبت‌های تاریخی و اقلیمی به شکسپیر نزدیک تر است. ولی برای اینکه مطلب روشن باشد، در شکل عمومی خود که به رشته‌های مختلف هنر مربوط شود، مطلب را پیدا می کنیم:

چرا رپین (Repine) «ایوان گروزنی» را موضوع پرده‌ی نقاشی معروف خود قرار می دهد؟ چرا «سیلوستر»، نقاش فرانسوی، «لو کوست و نرون» را انتخاب می کند در پرده‌ی «لو کوست و نرون» در حالتی که زهر را در باره‌ی غلامی بکار می برند؟ در صورتیکه این واقعه‌ی است که زمان اتفاق افتادن آن را در سده‌ی نخستین میلادی باید در نظر گرفت و واقعه‌ی ایوان گروزنی هم، که پسرش را می کشد، مربوط به سده‌ی شانزدهم است. در حالیکه هر دو نقاش تا نزدیک به زمان ما زندگی کرده‌اند و به مناسبت اوضاع زندگانی اجتماعی ما، می باید احساساتی را دارا بوده باشند که بر طبق آن احساسات از وقایعی که در دوره‌های آنقدر قدیم اتفاق افتاده و مردمان قدیم را متأثر ساخته است، متأثر نشوند.

نظیر ایوان گروزنی و لو کوست و نرون است داستان «رستم و سهراب» که از باقیمانده‌های افسانه‌های میتولوژیک آریائی، در شاعر ما تأثیر بخشیده در جزو ادبیات حماسی ما جا گرفته است. جهت

دور این تأثیر، که عبارت از فاصله بیشتر بین زمان واقعه و زمان تأثیر آن در يك شاعر باشد، در «کوهلین و کانلاخ» موجود است. درامی که باتلر ییتز، (W B. Yeats) شاعر ایرلندی، ساخته است.

موضوع کوهلین و کانلاخ که اخیراً بزبان فارسی در آمده است* از جهاتی چند که خود مترجم از روی درام و اطلاعات وسیع خود شرح میدهد شباهت به رستم و سهراب دارد در ادبیات ما.

جز اینکه اساس داستان در نزدیکی‌های سده‌ی چهارم و پنجم هجری شاعر حماسه سرای ما را متأثر ساخته و در دوره‌ی که الان ما در آن زندگی می‌کنیم شاعر ایرلندی را، در حالیکه شکل اجتماعی زندگانی در زمان این دو شاعر نسبت به هم خیلی اختلاف دارد. اما برای فهم چگونگی این تأثیر رپین، سیلوستر، وینی، تین‌خان و دیگران را در ردیف هم گذارده می‌بینیم که بسیاری از وقایع وجود دارد که ما را به واسطه‌ی چگونگی خود متأثر می‌سازد در صورتیکه آن وقایع منحصر به يك زمان تاریخی نبوده، یعنی ناشی از يك شکل زندگانی اجتماعی که مردم با آن زندگی می‌کرده‌اند نیست، فقط چیزی که هست در آن وقایع صفات مختلف انسانی از قبیل بغض و کینه و ترجیح خود بر دیگران و حسد و دو روئی و جستجوی سود شخصی، که همیشه به زندگانی اجتماعی ما چسبیده‌اند، رلهائی بازی کرده‌اند

* کوهلین، رستم ایرلندی. ترجمه‌ی مسعود فرزاد. مجله‌ی مهر،

که ما در هر کجا و در هر زمان از آن متأثر می شویم .
مثلا مسموم شدن غلامی بینوا ، کشته شدن پسری به دست پدر ،
در حالتی که پدر اشتباه کرده است ، تا وقتی که پدر و پسر معنی خود
را دارا هستند ، تا وقتی که غلبه‌ی ظالم بر مظلوم در احساسات ما تأثیر
می بخشد ، از وقایعی بشمار می روند که اثر مخصوص خود را همیشه
دارا خواهند بود .

بنا بر این می توانیم يك قسمت از جذابیت آثار شکسپیر را (که
سر شهرت و بقای او هم مدیون آنست) به همین قبیل وقایع مربوط بداریم .
شاعر انگلیسی به مناسبت اوضاع اجتماعی زمان خود و بنابر احساساتی
که او را به مبارزه با زندگانی برانگیخته است وقایع را از روی زمینه‌هائی
انتخاب کرده که مشتمل بر این صفات بوده اند . این کار را باید از زرنگی
شکسپیر دانست . بعضی از نویسندگان موضوع‌های همگان پسند
را برای کار خود پیدا می کنند ، موضوع هائی که نه منظور نظر
طبقه‌ی معین ، بلکه منظور بیشتر مردم است ، یا از راهی به زندگانی
آنها مربوط می شود . مثل بیشتر نوشته‌جات شاو (shaw) و پیس‌های
«مارسل پانیول» .

کجا مردم با اسرار درونی زندگانی خود روبرو شده متصل
چیزی را با احساسات خود می سه‌جند؟ کجا چیزهای اندوه آور و حوادث
هیجان انگیز آنها را دیگرگون می سازد؟ جایی که احساسات خود را
در آنجا می بینند . کشش دائمی مردم به طرف آن نقطه‌ی حساس است .

هر طبقه از مردم موضوع هائی را می طلبند که با آنها بتوانند چیزی را در احساسات خود مرمت کنند. گاهی این منظور مشترك دیده می شود و آثاری که این منظور را بطور بهتر می رسانند در نظر آنها مقبول تر واقع می شوند. در صورتیکه وسیله ی هنری در دست داشته باشند، مثلا نقاش یا شاعر یا موسیقی دان باشند، میل می کنند يك تصویر شبیه به آنرا خودشان بوجود بیاورند. این قدرت ایجاد، یا میل به تقلید، که در هنرپیشگان هست يك مولود نسبی نسبت به تاریخ و احساسات خودشان است. بنا بر این ترجمه ی تین خان نویسنده ی چینی و ترجمه ی وینی از شکسپیر، همینطور آثار دیگران که بنا بر متأثر شدن از آثار و اسلوبهای تازه بروی کار آمده، بوجود آمده است، به واسطه ی يك نفوذ خارجی بطور مکانیک نبوده، در جزو قضایای جامد و مجرد محسوب نمی شود، بلکه با احساسات آنها ارتباط کامل داشته است.

این شرایط داخل در جزو هیئتی است که هر شکل مخصوص اجتماعی (فئودالیزم یا غیر آن) را ترکیب می کند. در این صورت احساسات ناشی از این شرایط را می توان احساسات مشترك عنوان داد و تمایل به يك جهت معین را در طرز کار و احساسات هنرپیشگان، نه در نویسندگی در همه جا و در هر زمان پیدا می کنیم، بطوریکه فقط بنا بر تأثیر خارجی در ذوق و احساسات آنها نبوده باشد. مثل اینکه دکان Decamps، نقاش فرانسوی که تا نیمه ی دوم سده ی نوزدهم زندگی می کرد، اساس پرده ی «دون کیشوت و سانچو»ی خود را از روی

داستان نویسنده‌ی اسپانیولی، سروانتس در سده‌ی شانزدهم، بر داشته است. نقاش دیگر فرانسه، «اوژن دلاکروا»، تصورات شاعرانه‌ی دانته را به اسم «زورق دانته» نقاشی کرده است.

همینطور در عالم موسیقی وقتی که موسیقی‌دان گرجی، مخولیدزه Mekhvelidze داستان شعری گرجی را به اسم «پوست ببر» به موزیک در می‌آورد، یادگران از فوست Fauste و دمن Demon موزیک می‌سازند.

در واقع به استثنای سازندگان «دمن» و «فوست» هیچکدام از این هنرپیشگان نسبت به موضوع‌هایی که برای کار خود از هم گرفته‌اند، جهت تأثیر نزدیک را دارا نبوده‌اند. به این معنی که فاصله‌ی زمان تاریخی و زمان زندگی هر هنرپیشه نسبت به هنرپیشه‌ی دیگر، که از او تقلید کرده است، نزدیک نبود ولی احساسات آنها به هم نزدیک بوده موافقت کامل را با هم داشته‌اند.

رشد و نمو همینگونه احساسات است که پیش از عوض شدن اوضاع اجتماعی، در کشورهای دور یا نزدیک، هنرپیشگان را از ذوق و احساسات یکدیگر متأثر ساخته به پیدایش شکل‌های نوین کمک می‌دهد، در صورتیکه در کشورهای دیگر آن شکل و اساس نوین به مناسبت عوض شدن مناسبات اجتماعی بوجود آمده است.

جهت دور این تأثیر در آثار هنری ما و بعضی از همسایگان آسیائی ماست که نه بواسطه‌ی رشد تاریخی، بلکه بواسطه‌ی فهم و تمیز

تازه‌تر، که موافقتی بین ذوق و احساسات آنها و دیگران فراهم آورده است، قطعه‌ی شعریا پرده‌ی نقاشی که به اسلوب جدید باشد، یا يك تکه موزيك را به شکل نوین خلق کرده است.

در این صورت چیزی به خود خواهی ما بر نمی‌خورد و عادات کهنه شده‌ی قدیم سدی واقع نمی‌شوند که اگر دیدیم اسلوبی منظور ما را مؤثر تر بیان می‌دارد آن را تقلید نکنیم. خواه از حیث موضوع، که بیشتر در آغاز هر نهضت فکری و ذوقی دیده می‌شود و آثار هنری را فقط از نقطه‌ی نظر موضوع عوض می‌کند، خواه از حیث فورم و طرز کار، که نتیجه‌ی فهم و تمیز عالی‌تر در دقایق باریك هنر است. این تأثیر همیشه به اندازه‌ی آن موافقتی خواهد بود که بین احساسات و ذوق ما و دیگران به حسب فهم و تمیز ما پیدا شده است. چنانکه همان نویسندگی چینی، تین خان، که از او اسم برده شد. این نویسنده در پیس‌های اول خود از قبیل «شب در کافه» و «ناخوشی غربت» نتوانسته است نتیجه‌ی تربیت ژاپنی را، چون در ژاپن تربیت یافته بود، از روی فکر و احساسات خود مثل يك ورقه‌ی بی‌فایده جدا کند. ولی بعد از آنکه ادبیات خارجی به اندازه‌ی لازم در او اثر خود را بخشید، و فکر او را از هر حیث عوض کرد، احساسات او هم عوض شد. دانست که مصالح ادبی (مثلاً در تئاتر) برای چه ساختمانی باید به مصرف برسد و بازیگران چه وقت ممکن است انصافاً سودمند واقع شوند. به این واسطه ادبیات خود را هم از حیث موضوع عوض کرد و هم از حیث فورم و چیزهای دیگر.

همین تأثیرات در ادبیات هند و عرب پیدا شد. ولی تاگور، شاعر هندی، اشعار خود را با وجود اینکه با احساسات تازه از حیث معنی وفق داد، نتوانست آنها را با تمایلات تصوف-آمیزی که داشت رنگ آمیزی نکند. جبران خلیل جبران، شاعر عرب هم در طرز بیان پیشرفت کرد ولی به کنه این تجدد نرسید.

در صورتیکه در ادبیات ترك این معنی به شکل کامل تر انجام گرفت. اشعار «توفیق فکرت» نماینده‌ی دوره‌ی نوین، در ادبیات آن کشور است، او طرز وصف و اسلوب شعر دنیایی را در اشعار خود پیروی کرد. در صورتیکه خیلی جلوتر از او «شناسی» Chinassi فقط میل زیاد به ترجمه‌ی اشعار خارجی داشت و به این قوت کار نکرد. چون زمان زندگی «فکرت» با زمان زندگی او خیلی تفاوت داشت نتیجه‌ی این تفاوت هم در آثار فکرت بطور محسوس جلوه گر شد.

یکی از شعرا و نویسندگان ترك «نامق کمال» شاعر و داستان‌نویس معروف است که تا سال ۱۸۸۸ بیشتر زندگی نکرد ولی ثمره‌ی يك زندگانی نوین ادبی را در ادبیات زبان خود بجا گذاشت. کاری را که «ورتر»، شاعر آلمانی، با درام‌های خود در همین دوره انجام می‌داد یا «آلکسی تولستوی» با داستان تاریخی «سربریانی» جلوه‌گر می‌ساخت، نامق کمال هم با آثار نوین خود بروز داده بود. نمونه‌ی مطول ذوق سرشار او داستان معروف تاریخی به اسم «جزمی» است. همانطور که «گل نهال» و «چو جوق» از پیس‌های خوب متأثر او و

«واویلا» نمونه‌ی اشعار مؤثر او به سبک جدید بود .

اگر در طرز تفکر این شعرا و نویسندگان دقیق نشویم ، طرز کار آنها قابل ملاحظه است . در همین دوره بواسطه‌ی متأثر شدن ادبیات ترك از ادبیات خارجی به آثار دیگر برمی‌خوریم که از آن نمی‌توان گذشت کرد . مثل داستانهای معروف «احمد مدحت» . این نویسنده ، مثل نویسندگان اروپا ، در داستانهای خود اخلاق صنف‌های مختلف مردم را مورد آزمایش کار خود قرار داد . دیگری به اسم «احمد ناجی» ، که شوق زیاد به ترجمه‌ی شعرهای شاعر فرانسوی «سولی پرودم» داشت ، با دیوانهای خود (مثل «آتش پاره» و «فروزان» و غیر آن) توانست خود را در ردیف شعرای متجدد داخل کند چنانکه «رجایی زاده» و دیگران - که بنوبه‌ی خود با دقت زیاد کار می‌کردند - درست صد سال جلوتر از ما دست به کارهای دنیایی و دنیا پسند زده بودند و این هیجان ذوقی به زمزمه‌های محتضرین که هنوز از غزلهای «فضولی» و دیگران استقبال می‌کردند واقعی نمی‌گذاشت .

نظیر این تأثیر ، و چیزی از این بیشتر ، را در ادبیات گرجی‌ها باید دید . در اواخر سده‌ی هجدهم شعرا و نویسندگان گرجی به سبک و سلیقه‌ی خارجی آشنا شدند . در روی ساختمان کلاسیک ، که زور - آزمایی و جوانمردی مردمانی شجاع و خیال پرست و عیاش را نشان می‌داد ، خیلی از شعرای جوان که در رأس آنها «باراتاشویلی» قرار داشت دوره‌ی نوین ادبی را به وجود آوردند . در همین وقت بود که پس

از خاموش ساختن داغستان و مطیع کردن «شیخ شامل» شعرایی که از روسیه تبعید می شدند به این سرزمین می آمدند و به این واسطه ادبیات کهن - سال قدیم، که بیش از هزار سال از عمر آن می گذشت، با دقت بیشتر خود را با ذوق و احساسات نوین (مخصوصاً رمانتیکسم) آشنا ساخت. چنانکه «چاوچاوادزه» نماینده ی مهم این نفوذ واقع شد و در آثار «پاشاولا» مردم با عمق يك فكر و ذوق زنده، که اخلاق و عادات بومی را تصویر می کرد، برخورد کردند.

این جنبش ذوقی در ادبیات آن سرزمین به خلق ادبیات کامل تر (از حیث فورم) منتهی شد. اگر از طرفی شعرهای بلندپایه ی «روستاولی» شاعر سده ی دوازدهم، که یادگار دوره ی اقتدار و تسلط «تامارا» در سرتاسر قفقاز بود، در جوار ادبیات مذهبی قدیم (مثل شهادت نه جوان «کولا») نازگی نداشت از طرف دیگر ذوق و احساسات اهل طلب را فورم ها و موضوع های تازه قانع می ساخت. بعد از «نی نوشویلی» که چشم انداز او در آثارش زندگانی ساده و فقیرانه ی دهاتی ها بود، نه فقط فورم های تازه در ادبیات گرجی پیدا شد بلکه آثار ادبی «کیاچلی» و «تابیدزه» و «داواهاشویلی» و همکارهای آنها خیلی از امتیازات نوین ادبیات جدید دنیایی را واجد شدند. این تکان ذوقی در ادبیات آن سرزمین، که نتیجه تأثیر ادبیات اروپایی بود، بطوری خود را جلوه دار نشان داد که نه قابل مقایسه با ادبیات داغستان بود و نه با ادبیات تاجیک ها.

در داغستان مدتها بود که شعرای آن سرزمین با غزلسرایی و مرثیه سازی آشنا بودند . در واقع گردهای آن را از روی ادبیات کهنسال فارسی می گرفتند . تا اینکه ذوق و احساسات عمومی عوض شد و كمك به پیدایش شعرای جدید داد . « صابربك » شاعر معروف داغستان شعر را به فهم طبقه ی سوم نزديك ساخت . در شكل و اسلوب نثر - نویسی تجدید نظر بعمل آمد . بطوریکه حتی در میان داستانهای نویسندگان نه چندان نامی هم به فورم نوین و شیرینی ذوق و بیان ادبی ، که احساسات تازه را بیان می کنند ، می توان رسید . مثل داستان « جنتین قبضی » که از آثار « یوسف بك وزیراف » است .

اما تاجيك ها خیلی از افغانها جلوترند . در ادبیات افغانی دلیل تأثیرهای خارجی ، بعضی موضوعهای تازه است که شعرای آن سرزمین نتوانسته اند بایانی که در خور آن باشد ، آن موضوعها را بیان کنند . بعلاوه فایده ی خصوصی آن موضوعها بیش از فایده ی عمومی آنهاست . در صورتیکه در ادبیات فارسی بیان شده ی تاجيك ، مطلب عوض نمی شود . هر چند که از لحاظ هنر ، ادبیات آن سرزمین ثمره ی نارسایی است که سعی دارد تا در بیان و قدرت بیان خود موفق شده باشد ؛ از حیث موضوع قابل توجه است . مخصوصا از زمان قتل « حکیم زاده » نویسنده ی ازبك به این طرف در مطبوعات آن سامان مثل « آواز تاجيك » بعضی داستانهای كوچك ادبی را به زبان فارسی می توان پیدا کرد که تا اندازه یی دلچسب نوشته شده اند .

بین ادبیات تاجيك و ادبیات آذربایجان ، از لحاظ سنجش

تاریخی، ادبیات جدید ما قرار گرفته است. در ادبیات، و آثار دیگر هنری ما، نفوذ ذوق و سلیقه‌ی خارجی از نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم شروع شد. نه در ادبیات، بلکه اول دفعه در موسیقی و نقاشی: در موسیقی تکنیک علمی جنبه‌ی رسمیت را از نقطه‌ی نظر آموزش و پرورش به خود گرفت. نقاش‌ها هم در نتیجه‌ی مسافرت به اروپا اشتیاق زیادی به سواد برداشتن از روی پرده‌های کلاسیک پیدا کردند.

در آغاز سده‌ی حاضر که تحول بیشتری به واسطه‌ی آشنایی زیادتر با آثار اروپایی، در ذوق و احساسات ما به وجود آمد (و نباید در رأس آن نوشتجات «طالب‌وف» نجار تبریزی مقیم «تیمورخان‌شوره» رافراموش کرد) موسیقی ما خواست باراهی که در دست داشت بیشتر پیشرفت کند اما فقط نظریه‌ای که بر حسب شکل میتوان آنرا «نظریه‌ی رابط» نامید، اخیراً بر آن علاوه شد و آن این بود که در روی اساس نظری قدما، با در نظر گرفتن فواید آرمونی و امتیازات دیگر موسیقی اروپائی، تجدیدی را که نتوانسته است عملی کند فراهم بیاورد. با وجود این بعضی قطعات موسیقی که در مدت این دوره ساخته شده در خور ملاحظه است.

ولی نقاشی از این جلوتر رفت. این رشته از هنر، از اول با عمل آشنا بود. آب و رنگ کاریهای «رسام ارژنگی» و پرده‌های روغنی او و «میرمصور ارژنگی» نمونه‌های نوین و استادانه‌ی ذوق و احساسات ما در

نقاشی محسوب می‌شوند. در صورتیکه ادبیات ما، با وجودیکه از این دو رشته‌ی هنر، بواسطه‌ی خواص خود، با مطالب فکری زودتر آشنا شده است و می‌توانست راه دقیقتر برای تحول خود بدست بیاورد، آهسته و ضعیف تحول یافته مخصوصاً در شعر، خیلی با احتیاط و ملایم جلو رفته است.

اول نمونه‌های ادبیات نوین ما در تئاتر بود که از زمانهای قدیم شکل کم‌دی و تراژدی آن بطرز علمی و ابتدایی که داشتیم، در میان ما رواج داشته است. جز اینکه نمایشهای «میرزا جعفر قراجه‌داغی» که اول به زبان ترکی در تفلیس نوشته شده بود (در سده‌ی نوزدهم) نمایشهای ادبی ما قلمداد می‌شوند: «خان لنکران» و «مسیو» (ژوردن) (که نسخه‌های خطی و خیلی قدیمی آنرا من خودم در بچگی خواندم) با مهارت و از روی ذوق رسا و آشنایی به تئاترهای دنیایی ساخته شده‌اند. جادو - گریه‌های «درویش مستعلی» و کج خلقی‌های «خان لنکران»، در میان اهل حرم خود، يك زبان جسور هجوی نسبت به اخلاق صنفی و عمومی است که در ادبیات ما سابقه ندارد. بعدها کم‌دی‌هایی که به توسط نویسندگان متفّن (Amateur) ما بیشتر نوشته شد يك پیروی از این اقدام بود که به تقلید از تئاتر اروپائی می‌رفت. مصالح اولیه این کار را نثر ساده‌ی «طالب اوف» و «میرزا ملکم خان» و بعدها «یوسف اعتصام‌الملک» آماده ساخته بودند. در بین بعضی پیس‌های نویسنده‌ی ناکام رضا کمال «شهرزاد» نماینده‌ی يك شناسائی وسیع در ادبیات اروپائی دیده میشود از قبیل

«عزیز و عزیزه»، «زردشت» و «خسرو شیرین» که در تهران نمایش داده شد.

زمینه‌ی هجو آمیز این نوع ادبیات را، که از حیث فکر هم در ادبیات ما بسیار تازگی دارد، در «افسانه‌ی آفرینش» صادق هدایت می‌توان بدست آورد. هدایت که در ساختن داستانهای کوچک بیشتر کار می‌کند قطع نظر از اینکه اساساً بدنبال فانتزی می‌رود، اول کسی است که توانسته است در کار خود موفق شده، با مجموعه‌های معروفش از قبیل: «سایه‌روشن» و «زننده بگور» یک تصویر دقیق از اخلاق و عادات عمومی ما بماند. اگر بعضی آثار از این نوع را علاوه کنیم داستانهای کوچک جمال‌زاده «یکی بود یکی نبود» و «فریتز» و بعضی داستانهای دیگر به قلم سعید نفیسی است.

تأثیر دیگر آثار اروپائی در ادبیات ما، بطور غیر منظم و ناقص در طرز و اسلوب شعر است: پیش از همه چیز ترجمه‌ی کم‌دیهای مولیر است که در آثار شعری ماروی خود را به ما نشان می‌دهد. بعضی از مؤلفین این قبیل اشعار را نقل کرده اند ولی اشعار این‌پس‌ها نارس و خنک و به اندازه‌ای عامیانه است، مثل اینکه فقط برای تفنن و گذران وقت سروده شده‌اند. جلوه‌ی باقوت این تحول در اشعار علی اکبر دهخداست که در روزنامه‌ی صور اسرافیل انتشار یافته است. دهخدا نه فقط مثل شناسی شاعر ترك (که مؤلف مثل‌های ترکی به اسم «ضروب امثال مجموعه سی» است) مثل‌های فارسی را به اسم «امثال و حکم» جمع آوری کرده، بلکه روش نوین

احساسات اجتماعی را برای دسترس عوام در قطعات نثر و شعرهای نخستین خود، که به زبان طبقه‌ی سوم است، نشان داده است.

یکی از شعرهای این صنف منتها با خصایص دیگر «سید اشرف» شاعر گیلانی است. سید که از حیث افاده مرام «صابربك» در زبان فارسی است، با کنایات معنی‌دار خود و بازبان طبقه‌ی سوم، مثل «گل زرد» ریحان، به همه گوشه‌های خوب و بد زندگانی اصناف و طبقات زمان خود پرداخته است.

در ضمن این جریان «ایده آل» میرزاده‌ی عشقی خواسته است که طرز وصف و اسلوب اروپائی را پیروی کرده باشد. جز اینکه در فورم و طرز وصف و حتی روش بیان بطوری که لازم بود، موفقیت نیافته است.

با وجود این «ایده آل» و بعضی از آثار دیگر او نماینده‌ی ذوق سرشار و شوریدگیهای کسی است که می‌تواند عنوان شاعری را دارا باشد. در خصوص فورم شعری هم گذشته از تقلید از «افسانه» يك آزادی را شبیه به آزادی کلاسیك در اروپا (با مخلوط کردن وزنهای مختلف) در نظر گرفته است: چنانکه در «کفن سیاه». نارسایی که در افکار میرزاده هست (و آن تقریباً صفت عمومی افکار همه‌ی نویسندگان و شعرای ماست) نداشتن پرنسیپ و نظر معین است.

از اشعار این شاعر گذشته از بعضی قطعات نمی‌توان یاد آور نبود: قطعه‌ی «کبوتران من» که «بهار» را به تقلید از روش نوین برده است. بعضی قطعات از «وفا»، فرزاد، خانلری، بانو پروین، ایرج میرزا، بهروز، دولت آبادی، ادیب الممالک و دیگران. همینطور قطعه‌ی

«برادرزادگان من» که حیدر علی کمالی آنرا به اسلوب وصیت نامه‌ی «میرزا جهانگیرخان» ساخته است. و خود وصیت نامه، تنها نقطه‌ی روشن و جلوه‌دار این صنف اشعار در تمام دوره‌ی مشروطه است. در بین شعرهای خانلری (ناتل) در حالتی که نجابت الفاظ و ارزش کلاسیک آن به منزله‌ی سد و مانعی حفظ شده است قطعه‌ی «ستاره‌ی صبح» دلچسب و حساس است. از شعرهای فرزاد آنچه به زبان انگلیسی بیان شده است بیشتر تازگی دارد. در قطعات فارسی خود، او به آن اندازه که در داستان کوچك «سیب ترش» خود پیش رفته است نخواسته است با جرئت پیش برود.

رویه‌م رفته ادبیات شعری ما شور و جرئت کافی برای در هم شکستن سبدهای قدیم (مقررات کلاسیک) به خرج نمی‌دهد. بیشتر موافقت با آثار خارجی در سر موضوع هایی است که از آن حیث هم چندان جلو نرفته است. البته اثر کوچك «رازنیم شب» محمد مقدم که يك قسم شعر منشور به اسلوب امریکایی است از این بین مستثنی است. این اثر بالاتر از فهم و احساسات عمومی ساخته شده است. اگر شعری که از هر حیث تازگی داشته باشد، در ادبیات ما جلوه‌گر شود نباید رواج آنرا، به واسطه‌ی عقب ماندگی هایی که در ادبیات ما هست، در مقابل ذوق و احساسات عمومی چشم‌پراه بود. فقط از قطعه‌ی «ای شب»، که از حیث فورم من خودم هم به آن چندان اعتقاد ندارم، بارها تقلید شده و نفوذی را از خود در ذوق و احساسات مردم نشان

می‌دهد که شاید تا آن اندازه‌ها هم مربوط به شناسایی از روی بصیرت نباشد.

در میان بعضی انتقادات اگر از متانت و دقت قلم محمد ضیاء هشترودی (که . ادبیات معاصر را تحت مطالعه در آورده است) بگذریم انتقادات و پیشنهادهایی که بطور نظری در خصوص تجدد ادبیات ما می‌شود، اساس مطالعات خود را فقط از روی مقررات کلاسیک و آثار ادبیات قدیم فارسی و عربی گرفته، با مقدماتی تصویری و فلسفی مآب که با جریانهای جدید ادبیات دنیائی آشتی و آشنائی ندارد، به آن چاشنی می‌دهد. بدون بصیرت علمی در خصوص علل اجتماعی انواع ادبی و اسلوب‌های پیدا شده در آن.

در واقع انتقادات ما تعبدات قدما را می‌خواهد بر ذوق و فهم جوان‌ها تحمیل کند. با وسایل انسان‌های سده‌ی چهارم هجری منظور و مقصود انسان‌های سده‌ی بیستم میلادی را تعقیب کرده باشد. زیرا آن موافقت اساسی با ادبیات دنیائی که لازم است هنوز کامل نشده، بنا بر قضایای اجتماعی و طرز اقتباس و افاده‌ی ما از دیگران در کار رشد و نمو است.

بنابر این تأثیر آثار خارجی (آثار هنری) در ذوق و احساسات ما بر طبق تأثیرات ساده‌ی عضوی صورت گرفته است، که بر حسب خواص عمومی تأثرات (شدت و ضعف و اندازه‌ی وضوح آنها) همینکه از چیزی متأثر شدیم بواسطه‌ی اینکه از آن تأثر چیزهایی در نظر تجسم

می یابد احساساتی هم به مناسبت آن تجسمات در ما تولید شود . مثلاً بین دو آهنگ که به گوش ما می خورد بر اثر تجسمات متفاوت یکی از آن دو آهنگ را بیش از دیگری بپسندیم . بلکه گاهی این تجسمات حاکی از احساسات قبلی است که نمی توان در خصوص آنها به تجسم ساده‌ی معرفه‌الروحي فناعت کرد زیرا طرز فکر و عقاید ما در آن دخالت داشته است ، بطوریکه از این راه برای احساسات خودمان به استقلالی نسبی (نسبت به احساسات قبلی تر) می توانیم قائل شویم .

این نظریه نه فقط نظریه‌ی این دسته از متفکرین را هم (که همه - چیز را با دنیای خارجی می سازند) فلسفی و قبول نشدنی قرار می دهد ، بلکه با پی بردن به اساس تئوریک فکر انسانی به نفوذ و دخالت انسان در آثار خارجی پی می بریم . بر طبق این اساس انسان نه فقط موادی را از طبیعت می گیرد بلکه در آنها از روی میل خود تصرفاتی هم می کند .

بنابر این در هر گونه نفوذ و تأثیر آثار خارجی قضایای حاصله (احساسات تولید شده در هنرپیشگان) و نتیجه‌ی موافقت یا عدم موافقت احساسات خود آنها را می باید در نظر گرفت . تردیدی نیست که هنرپیشگان احساسات خودشان را بیان می کنند . از این راه است جلوه‌ی خود آنها در بعضی از آثارشان . چنانکه «شوتار و ستاولی» در «مرد در پوست ببر» و همین طور دیگران . «شوتا» ، آن جوانمرد ، خودش می گوید «شاعر باید توانائی و ذوق شاعرانه اش را برای معشوقه اش بکاربرد» مثل این عبارت است عبارت «فولبر» : «پیش از هر چیز آدم باید برای خودش

چیز بنویسد» مثل اینکه «روستان» نظر بلندی خود را در «سیرانو دو برژاک» بیان می کند.

ادبیات لیریک محسوس ترین نماینده‌ی احساسات انسانی است. ریشه‌ی همه‌ی شهوات که احساسات عالی مرتبه را واسطه می شوند در شوریده ترین اشعار صوفیانه جلوه گراست که ارتباط شدیدتر خود را با زندگانی می رسانند. در این صورت اگر «واگنر» اساس اپرای «هلندی پرنده» خود را در کشتی از زبان ملوانان شنیده و گرفته باشد، برداشت او نتیجه‌ی یک تأثر بطور ساده، و از راه گوش انجام گرفته نبوده، بلکه احساسات او برای موافقت با آن چه برای او ممکن بوده است نقل کنند، پیش از وقت حاضر بوده است.

هنر پیشه‌یی نیست که بنابر احساسات خود، انتخاب نکند. هنر پیشگانی که سلیقه‌ی خود را از حیث انتخاب موضوع با پیروی از فورم و اسلوب تازه عوض نکرده یا به زحمت عوض می کنند محکوم احساسات قبلی خود بوده اند. چنانکه «دانت» تمایلات مذهبی اش را بالاخره در «بمدی الهی» خود نشان می دهد، و «میلتن» با وجودی که در دوره‌ی زندگانی نوین اقتصادی انگلستان زندگی می کرد، در داستان «بهشت گمشده» خود نتوانسته است (چون طبقه‌ی جدید بر طبق منافع خود در مقابل کلیسا گذشت‌هائی داشت) شیطان را به معنای مذهبی آن در نظر نگیرد. «هندل» موسیقی دان معروف هم با وجود زندگی در انگلستان جدید همیشه چیزی به مسیحیت بدهکار بود. قطعه‌ی «اسرائیل در مصر»

و «سرودهای مذهبی» (Oratorio) این دین را ناچار می‌بایست از گردن او بردارند.

چه وقت هنرپیشگان عموماً با یکدیگر موافقت خواهند داشت؛ بطوریکه اسلوب و سلیقه‌ی معین مورد قبول ذوق و احساسات آنها واقع شود؟ وقتی که احساسات آنها از يك جنس بوده، عناصر متشکله‌ی آن عبارت از جزء جزء احساسات هم جنس اصناف و طبقاتی باشد که خودشان در جزو آنها قرار گرفته‌اند. معلوم است احساسات اصناف و طبقات مختلف، هر کدام در حوزه‌ی خود، در موقعی هم جنس شناخته می‌شوند که شرایط معین اجتماعی آنها را به وجود آورده و متمایز ساخته باشد. زیرا، چنانکه دیدیم، هیچگونه احساسات و شخصیت‌های حاصله از آن بطور مجرد و ذاتی وجود نداشته، بلکه حائز ارزش اجتماعی خود بوده، یعنی به اقتضای تاریخی زمان خود مطابقت داشته است. بعبارت دیگر نتیجه‌ی فعالیت‌های گوناگون انسانی در مقابل طبیعت بوده است که زندگانی دسته جمعی انسان هم در جزو آن قرار گرفته است. قضایایی که در طبیعت اتفاق می‌افتد با خود طبیعت و قضایایی (phénomènes) که در زندگانی دسته جمعی انسان بوجود می‌آید با خود انسان ارتباط دارد. چطور شکل ارتباط فیما بین عوض می‌شود، احساسات انسان هم بر طبق آن عوض می‌شود و جنسی معین را از خود جلوه می‌دهد.

برای فهم این ارتباط، که نتایج حاصله‌ی از آن مقصود است،

هتروپیشگان را از هر صنف و طبقه که هستند تشخیص داده در مقابل سود و زیانی که زندگانی جمعیتی برای آنها فراهم داشته است می گذاریم . زمینه‌ی احساسات یکجور و معین آنها که چه چیز را پسندیده‌اند از طرز استحصال و درخواستهای مختلف اجتماعی بدست می آید . مثلاً در زمانیکه طبقه‌ی دوم در فرانسه بروی کار آمد ، از طرفی نتیجه‌ی وضعیت نمو احساساتی در اصناف و طبقات بود که از حالت شکست و عجز و کوششهای بی ثمر انسانی حکایت می کرد . از طرف دیگر تصورات و آرزوهای مردم از قید تعبدات کلیسایی آزاد شده جا برای ایدئولوژی تازه باز کردند ، بطوریکه خواهی نخواهی رمانتیزم نتیجه‌ی حتمی آن واقع شد . رمانتیزم بازگشت آرزوهای آزاد شده‌ی انسانی بطرف قهقرا بود ، عزوانی بود که به وضع احساسات و رنجوری‌های آن زمان داده می شد . در زمان «روسو» و «سن پیر» طبقه‌ی به روی کار نیامده با جرش و جلائی که داشت مغلول بود . میل به تنهایی و دوری از مردم جز نفس سرد و مدید که از عمق دردهای درونی انسان بیرون می آید چیز دیگر نبود . در صورتیکه در زمان «شاتوبریان» که بورژوازی فرانسه به روی کار آمده بود ، بواسطه‌ی آرزوهای نامحدود خود و محرومیت‌ها و موانعی که در مقابل زندگانی مردم فرانسه می گذاشت اطراف خود را مالا مال از نفس‌های سرد می ساخت . قضایای اجتماعی این دوره حتماً می بایست در ادبیات و آثار دیگر هنری تأثیر کند . به این واسطه ادبیات فرانسه بار دیگر با نومییدی و گوشه گیری و بدبینی‌های بی جا هم آغوش شد . به همان

اندازه که شاتوبریان طرفدار گوشه گیری بود «وینی» حس تکبر و صفات دیگر را به آن ضمیمه می ساخت : در قطعه ی «موسی» ترك راهنمائی مردم رامی کرد و در قطعه «مرگ گرگ» می خواست که مشقات زندگانی را تحمل کرده در مقابل تقدیر، بقول خودش، بمیرد.

احساسات مختلف الجنس این دوره را بر طبق قضایای اجتماعی این دوره می توان به خوبی تشخیص داد : تا وقتی که ماشین و کارخانه به اندازه ی کافی ترقی نکرده بود و به این واسطه طبقه ی به روی کار آمده بکلی نمی خواست نسبت به کلیسا بی اعتنا باشد، تناقض فکری لامارتین و هوگو کاملاً معنی داشت. لامارتین، در عین حال که بار احساسات نوین را به دوش می کشید، از تقدیرهای آسمانی گله مند بود. هوگو در داستان «بینوایان» خود در یکجا، هم متوجه گرسنگی و علل و نتایج آن بود و هم خدا و وجدان انسانی را با هم اتحاد می داد. ولی پس از اینکه کارخانه و ماشین توسعه یافت و درخواستهای اقتصادی، مردم را بکار بیشتر دعوت کرد، رمانتیزم ادبیات فرانسه را وداع گفت. هوا و هوسهای زمام گسیخته ی این مکتب به ناتورالیزم زولا و رئالیزمی که در خور آن بود منتهی شد. زولا از کسانی بود که برای رهایی از ناتوانی های زندگانی، جوان ها را به کار تشویق می کرد. در خصوص احساسات رمانتیک همین دوره در ادبیات فرانسه و انگلستان است که باید گفت هنر و احساسات بکار رفته در آن به مصرف دردهای درونی ما می رسند. آثار غم آور هنری که از انسان مجسمه ی غم و سستی می آفرینند و او را به مشقات زندگانی تسلیم

می‌دارند نتیجه‌ی حتمی ارتباط‌های معین با زندگانی اجتماعی بوده‌اند. اگر روزی ابزاری بکار نخورد، باید فکر کرد که روزی به کار مردم می‌خورده است. بیشتر در هنگام عجز و ناچاری است که زیبایی‌های هنری را بیچارگی‌های ما قدر و قیمت می‌گذارند. همین طور زیبایی‌های احساساتی که جنس معین خود را در اصناف و طبقات معین خریدار دارند، زیرا که هنر و احساسات ما دو چیز از هم جدا و در عین حال بهم پیوسته‌اند. بعلت اینکه هر دو از یکدیگر متأثر شده و هر کدام یکدیگر را تکمیل می‌کنند. هنرپیشگان سعی دارند که در همه حال زندگانی را بر وفق دلخواه و احساسات خود در آورند، چون نمی‌توانند می‌خواهند که احساسات خود را مرمت کنند. سابق برای این احساسات اصناف و طبقات مردم از ارتباط‌های دیگر حکایت می‌کردند. به این واسطه ملتهای قدیم وسایل دیگر (از قبیل شعرهای حماسی و شعرهای مفاخرت آمیز) برای ترمیم خرابی‌های احساسات خود بکار می‌بردند. در یک زمان این وسیله رنگ دیگر بخود گرفت. بقول «تن» همین که یونان ضعف خود را حس کرد تراژدی‌های «اوریپید» بوجود آمد و مقامی را در مقابل احساسات مردم پیدا کرد. همین طور در موقع دیگر ورزش‌های بدنی اهمیت یافت. اندام زیبای پهلوانان، ذوق برای تشخیص زیبایی‌های بدن انسانی را به نقاش‌های یونان داد. ولی «تن» این ذوق سرشار را با قضایای اجتماعی دوره‌های خود از راه علمی تطبیق نمی‌کند. آیا در نتیجه‌ی چه در خواست‌هایی آنهمه پهلوان، برای نیرومند شدن خود به

تمرین‌های بدنی بپردازند؟ و در نتیجه‌ی آن، زیبایی‌های بدن انسانی مدل‌های معین خود را در مقابل ذوق و احساسات نقاش‌ها بگذارد؟ برای چه آن‌همه حماسه‌خوانی‌ها و تعزیه‌گردانی‌ها؟ اگر «تن» به این دقت رسیده بود به این مطلب هم می‌رسید که احساسات معین هنرپیشگان چگونه نتیجه‌ی ارتباط‌های معین بوده است. وقتی که این هم‌جنسی در ذوق و احساسات دوره‌ی معین پیدا شد، تمایل به جهت‌معین، نتیجه‌ی بعدی محسوب می‌شود، به این معنی که بعد از پیدا شدن نتیجه‌ی اول (موافقت فی‌مابین بواسطه‌ی احساسات هم‌جنس) است که وقوع پیدا کرده است. مثلاً تمایلات معین دوره‌های کلاسیک ناشی از شور و احساسات افراد و دستجات بود برای حفظ شئون و مقررات کلیسا. چنانکه اگر کارهای عمده‌ی نقاش‌های آن دوره را در نظر بگیریم هر چیز بخرج مذهب گذاشته شده است. پرسناژ-های نقاش‌ها دارای پر و بال پرندگان و مشغول به کارهای اعجاب‌انگیز و ساحرانه‌اند. بعضی از آنها بر بالای سر انسانهای نورانی حرکت می‌کنند. چنانکه در پرده‌های «موریللو» و «رامبران» و کلاسیک‌های دیگر. در بین آثار رامبران فقط چند پرده مثل «گردش شب» و «اتاق کار نقاش» و «شمایل زن» و در بین آثار موریللو «بچه‌هایی که پول دارند» و «گدای کوچولو» است که بازگشت احساسات آنها را به زندگانی خودشان می‌رساند. بعکس پس از انحلال این دوره، که از اهمیت مذهب در اروپا کاست و تمایلات عمومی عوض شد، پرسناژها هم از داشتن پر و بال و کارهای خارق‌العاده معاف شدند، زیرا طبقه‌ی به‌روی کار آمده که

حکومت یعنی قضاوت خود را به دست داشت، بجای وقع گذاشتن به کلیسا و مسیحیت بر طبق منافع خود مجبور شد که مطالب مخصوص و مربوط به تاریخ و نژاد و ملیت را قوت بدهد. به این جهت مطالبی به روی کار آمد که نتایج آن مردم را به احساساتی از جنس دیگر مشغول داشت. اگر از حیث موضوع، پرده‌های نقاشی این دوره را با پرده‌های کلاسیک بسنجیم می‌بینیم که تمایلات دینی چطور در مقابل تمایلات ملی و رمانتیک روبه مستهلك شدن است. به این معنی که احساسات این دوره عوض شده و به این واسطه تمایلات ناشی از آن هم عوض شده است. عموماً به مطالبی متمایل اند که برای حفظ اساس زندگانی نوین به نفع طبقه‌ی ذی نفع به کار می‌رود. نمونه‌ای چند از پرده‌های نقاشی این دوره پرده‌ی «آخرین فشنگ‌ها» و «قبرستان سن پریوا»ی «دونویل» است که با تمایلات مخصوص این دوره تماس زیاد دارد. بر حسب این تمایل «ژرار» شروع به ساختن وقایع تاریخی کرد. نقاش دیگر به اسم «اوراس ورنه» اساساً به ساختن صحنه‌های جنگی پرداخت: «تصرف اوبه‌ی عبدالقادر». در مقابل کارهای معروف «لرمیت» نقاش منظره ساز «شفر» که در اوایل کار خود به رمانتیزم متمایل بود پرده‌ی «زنهای سولی اوت» را به نمایش گذاشته بود. حتی در بین کارهای «لوئی داوید»، «مرگ مارات» هم با تمایلات دوره‌ی خود مطابقه می‌کرد. «ژول دالو» سنگتراش معروف «مظفریت جمهوری» خود را نمونه‌ای از این تمایلات قرار می‌داد. همین تمایل بود در ادبیات و موسیقی. اگر به کارهای «برلیوز» ،

«شوبرت»، «لیست» و سایر موسیقی دانه‌های رمانتیک مراجعه شود. «واگنر» مخصوصاً موضوع کار خود را از داستانهای اساطیری و ملی آلمان می‌گرفت، چنانکه «گلینکا» موضوع اپرای «روسلان» خود را . ولی در میان ملت‌های تازه به‌روی کار آمده این تمایلات رابطه‌ی واضح‌تر را با احساسات هم‌جنس دوره‌ی معین نشان می‌دهد: شعرهای حماسی «آکاواالا» که منظومه‌ی ملی فنلاندی را مشخص می‌دارد، بر اثر این تمایل است که در ابتدای سده‌ی نوزدهم از زبان خوانندگان (که تا آنوقت با چنگ می‌خواندند و می‌نواختند) جمع‌آوری شد. «لانگفلو» شاعر معروف آمریکائی این تمایل را با سرودهای «هیاواتا» و بعضی اشعار دیگر خود ناچار بود که ابراز بدارد. حال اگر در این دوره به تمایلاتی مخالف برخورد کنیم، از احساساتی که به اقتضای اجتماعی دوره‌ی خود تولید شده‌اند مستثنی نمی‌شوند، زیرا که در یک زمان و به حسب یک ارتباط معین بوجود آمده‌اند. چنانکه «بایرون» و «شللی» هر دو در دوره‌ی رمانتیک ولی نقطه‌ی مقابل هم بودند. (بایرون می‌خواست که نقطه‌های روشن زندگانی خود را روشن‌تر داشته باشد، در صورتیکه دوست ناکامش سعی داشت که تاریکی‌های زندگانی خود و مردم را روشن بدارد). همین‌طور اشعار هجو آمیز ژوونال Juvénal در روم قدیم و لحن مسخره‌ی «گوگول» در «ارواح مرده». اگر مطالب داستان ارواح مرده و اشعار ژوونال و داستان دون کیشوت سر و انتس و هجویات «سوویفت»، در انگلستان، و اشعار شللی را در ردیف هم‌بگذاریم بستگی معین را هر کدام

از آنها با احساسات همجنس دوره‌ی خود دارا خواهند بود . از میان تمایلات دوره‌ی معین است پیدایش احساساتی که با احساسات دوره‌ی خود مخالفت می‌ورزند ، در هر رشته از هنر . اگر اپرای «روسلان و لودمیلای» «گلینکا» و «دریاچه‌ی قوها» ی چایکوفسکی و پوتم سمفونیک-های «کورساکوف» را با قطعاتی که بعد از آنها بوجود آمده است ، مثل هجدهمین سمفونی «خولخوز» و پنجمین سمفونی «شوستاکویچ» مقایسه کنیم ، تفاوت و تحول این تمایلات را بخوبی می‌بینیم .

همین تمایلات است که شخصیت‌های كوچك كوچك را در اصناف و طبقات دوره‌های معین متمایز می‌دارد . اسلوب‌های هنری که به‌توسط شخصیت‌های بزرگتر (قوی‌تر) به‌روی کار می‌آید نتیجه‌ی شخصیت‌های كوچك كوچك (به حسب تمایلات معین بوجود آمده) بوده ، دلیل بر اینند که احساسات اصناف و طبقات مختلف هر کدام روش معین را پیروی می‌کنند . از این قرار شخصیت‌های بزرگ ، که موفق به خلق اسلوب‌های نوین هنری می‌شوند ، شخصیت‌های كوچك كوچك را تکمیل می‌دارند . ریشه‌ی این شخصیت‌ها ، در اصناف و طبقات هر دوره معین وجود دارد . چون هنرپیشگان هم از میان اصناف و طبقات معین بیرون می‌آیند و پیروی که از یکدیگر می‌کنند در واقع از تمایلات و شخصیت خودشان است . برای « برلیوز » به‌زحمت تمام نمی‌شد و چندان نیازمند به اقتباس از «بایرون» نبود در موقعی که سمفونی خود را تمام می‌کرد . همین طور «شوبرت» در «لید» هائی که ساخت بازحمت کمی حالت رمانتیک در آنها

فراهم آورد. زیرا که هر دو در دوره‌یی بسر می‌بردند که شرایط زندگانی اجتماعی حالت رمانتیک را در ذوق و احساسات آنها می‌آفریده‌است. هر دو هنرپیشه نماینده‌ی شخصیت‌هایی نزدیک بهم بودند که نمایندگان کوچک كوچك آن در اصناف و طبقات مردم وجود داشت. مثل اینکه «ژو کوفسکی» و دیگران نماینده‌ی شخصیت‌هایی بودند که رمانتیزم را در ادبیات زبان خود معرفی کردند، تا اینکه شخصیت قوی‌تر، «پوشکین» آن را تکمیل کرد؛ نزدیکی شخصیت‌های این هنرپیشگان است که علت اساسی رواج اسلوب‌های نوین هنری را (در اروپا) در نظر ما روشن می‌دارند. بخوبی می‌بینیم که هنرپیشگان نه بواسطه‌ی تأثیر محض از آثار هنری همکارهای خودشان (بر طبق تصورات فلسفی مآب) بلکه بواسطه‌ی هم‌جنسی در احساسات و تمایلات معین، که شخصیت‌ها را بهم نزدیک می‌دارد، در یکدیگر تأثیر بخشیده‌اند. به همین جهت است که «ژیروده» عیناً موضوع یکی از داستانهای «شاتوبریان» را اساس پرده‌ی «تدفین آتالا»ی خود قرار می‌دهد، یا «لتیر»، «مرگ ویرژینی» رامی‌سازد. همین‌طور در پیروی از اسلوب‌های مختلف: اگر «سگانتینی»، نقاش ایتالیایی، اسلوب دی‌ویزیونیسم Divisionnisme را پیروی کند، یا «چخوف» تا اندازه‌ای با «تورگنیف» در طرز وصف هم‌عقیده شود؛ در واقع هر کدام از يك شخصیت عمومی پیروی کرده‌اند. چنانکه شعرای ما تا مدت‌ها سال به دنبال موضوع‌های معین عاشقانه «خسرو شیرین»، «شیرین و فرهاد» و «لیلی و مجنون» رفته‌اند. حتماً کمتر صاحب‌طبعی در این دوره یافت می‌شود که لیلی و

مجنون را (در قالب مثنوی) برای هنر نمایی خود انتخاب کند . زیرا که شخصیت‌های ماتا اندازه‌ای بر اثر تمایلات و احساسات ما (که نتیجه‌ی چگونگی رشد تاریخی و عوض شدن فکر و ذوق ما از راه ارتباط با یدئولوژی ملل دیگر است) عوض شده و تقلید از این چند موضوع عاشقانه ، که اسم برده شد با قضایای اجتماعی دوره‌ی ما مطابقت نمی‌کند .

اگر هیچ غلبه و شکستی نبود و احساسات و تمایلات ما عوض نمی‌شدند ، شخصیت‌های ما هم عوض نمی‌شد و هیچ چیز هم به رنگ دیگر در نمی‌آمد . از هر حیث عوض شدن ، فرع بر این است که احساسات و شخصیت‌های كوچك كوچك ما از هر حیث عوض شود .

اما کدام يك از احساسات ما هستند که خواص بیولوژیک خود را دارا نبوده ، فایده‌ولذتی را برای بدن و زندگانی بدن مادر خواست نکنند؟

Title Made in America.

Author Kouwenhoven, J. A.

Accession No. 4485

Call No. 973 K 849 M

BORROWER'S NO.	ISSUE DATE	BORROWER'S NO.	ISSUE DATE
	27		1297
37	31	38	
	35	3	

شاعر جوان

این ساختمان را که می بینی «افسانه»ی من در آن جا گرفته است
 يك طرز مکالمه‌ی طبیعی و آزاد را نشان می‌دهد ، شاید برای دفعه اول
 پسندیده‌ی تو نباشد، اما به اعتقاد من از این حیث که می‌تواند به «نمایش»
 اختصاص داشته باشد ، بهترین ساختمان است .

برای همین اختصاص ، همانطور که سایر اقسام شعر هر کدام اسمی
 دارند ، من ساختمان خود را «نمایش» اسم گذاشته‌ام و جز این هم
 شایسته‌ی اسم دیگری نبود .

اگر بعضی ساختمان‌ها ، مثلاً مثنوی ، به واسطه‌ی وسعت خود
 در شرح يك سرگذشت یا وصف يك موضوع ، تراکمی آزادی ورهایی

می‌دهد تا بتواند قلب تو با هر ضربت خود حرکتی کند، این چندین برابر صاحب آن مزیت است .

این ساختمان آن قدر گنجایش دارد که هر چه در آن جا دهی از تو می‌پذیرد : وصف ، رمان ، تعزیه ، مضحکه ، هر چه بخواهی .
این ساختمان از اشخاص مجلس تو پذیرایی می‌کند، برای آن که آن‌ها را وامی‌گذارد در يك یا چند مصرع ، یا یکی دو کلمه ، از روی اراده و طبیعت ، هر قدر بخواهند صحبت بدارند . هر جا خواسته باشند سؤال و جواب خود را تمام کنند ، بدون آن که ناچاری و کم وسعتی شعری آن‌ها را به سخن درآورده باشد. در حقیقت در این ساختمان ، اشخاص هستند که صحبت می‌کنند نه آن همه تکلفات شعری .

چیزی که بیشتر مرا به این ساختمان تازه معتقد کرده است، همان رعایت معنی و طبیعت است و هیچ حسنی برای شعر و شاعر بالاتر از این نیست که بهتر بتواند طبیعت را تشریح کند و معنی را بطور ساده جلوه بدهد . البته من وقتی که نمایش خود را به این سبک تمام کرده به صحنه دادم نشان خواهم داد چطور و چه می‌خواهم بگویم . اما حالا شاید بعضی تصورات كوچك كوچك نتوانند به تو مدد دهند تا تفاوت این ساختمان را با ساختمان‌های کهنه بشناسی :

نظریات مرا در دیباچه‌ی نمایش آینده‌ی من خواهی دید . این

«افسانه» فقط ، نمونه‌ی است . *

❖ مقدمه‌ی نخستین چاپ «افسانه در روزنامه» «قرن بیستم» در زادبوم عشاق .

چیزهایی که قابل تحسین و توجه عموم واقع می شوند اغلب اینطور اتفاق افتاده است که روز قبل بالعموم آنها را رد و تکذیب کرده اند.

شعرهای این کتاب از آن قبیل چیزهاست . زیرا نفوذ اشیاء از محل خود به محل دیگر ، مثلاً از ذهنی به ذهنی ، يك نوع حرکت طبیعی آن اشیاء است که بر حسب مقدار زمان و شکل و مکان آن حرکت بر سرعت خود می افزاید یا از آن کم می کند : این تفاوت سرعت را می توان به يك عارضه‌ی موقتی تعبیر کرد . کسانی که مبتلای این عارضه واقع می شوند مثل این است که به تبی دچار شده اند . بالاخره عوارض برطرف می شوند . چیزی که استعداد نفوذ در آن وجود دارد ، نفوذ می کند. آن چیز در این کتاب

خیالات و طرز صنعتی شاعر است .

وقتی که یکی از روزنامه‌های معروف *قطعه‌ی «ای شب» را تقریباً یکسال بعد از تاریخ ساخته شدنش انتشار داد این قطعه مردود نظر خیلی از مردم واقع شد . ولی برای مصنف گمنام آن هیچ جای تعجب و شکست نبود . در هر فن و صنعتی اشخاصی پیدا می‌شوند که بی ربط خودشان را در آن فن و صنعت، مخصوصاً وقتی که امید شهرت در آن باشد، دخالت می‌دهند. این قبیل اشخاص در اطراف شاعر بیشتر وجود دارند، زیرا برای شاعری چندان مایه‌ای در نظر نمی‌گیرند .

گفتند: انحطاطی در ادبیات آبرومند قدیم رخ داده است. مدت‌ها در تجدد ادبی بحث کردند. شاعر، کارد می‌بست. جرئت نداشتند صریحاً به او حمله کنند، کنایه می‌زدند. ولی صداها بقدری ضعیف بود که به گوش شاعر نرسید. بلا جواب ماند. یعنی فکر در سطح دیگر مشغول کار خود بود. لازم شد این متفکر جرئت داشته باشد . جرئت داشت .

در ظرف این مدت آن قطعه، یا بعضی شعرهای دیگر که در اطراف خوانده شده بود، در ذوق و سلیقه‌ی چند نفر نفوذ پیدا کرد . آن اشخاص پسندیدند . استقبال کردند، و تیر به نشانه رسیده بود . نشانه‌ی شاعر قلب‌های گرم و جوان است ، آن چشم‌ها که برق می‌زنند و تند نگاه می‌کنند. نگاه من بر آنهاست . شعرهای من برای آنها ساخته می‌شود .

ظاهراً انقلابات اجتماعی حوالی سال ۱۳۰۰ و ۱۳۰۱ شاعر را به راه‌های دیگر مشغول داشت: جنون مخصوصی که طبیعت به اهل کوهپایه می‌دهد و به او بحد افراط عطا کرده بود، او را در اوائل خدماتش بطرف خود کشید. به کناره‌گیری و دوری از مردم و ادار کرد. ولی در میان جنگل‌ها و در سر کوه‌ها خدمت همان طور مداومت می‌یافت. طبیعت، هوای آزاد و انزوای مکان، فکر و نیت شاعر را تقویت و تربیت می‌کرد.

نوبت آن رسید که يك نغمه‌ی ناشناس نو تر از این چنگ باز شود، باز شد. چند صفحه از «افسانه» را با مقدمه‌ی کوچکی تقریباً در همان زمان تصنیفش در روزنامه‌ی * که صاحب جوانش را به واسطه‌ی استعدادی که داشت با خود هم عقیده کرده بودم، انتشار دادم.

در آن زمان از تغییر طرز ادای احساسات عاشقانه بهیچوجه صحبتی در بین نبود. ذهن‌هایی که با موسیقی محدود و یکنواخت شرقی عادت داشتند با ظرافت کاریهای غیر طبیعی غزل قدیم مأنوس بودند.

يك سر برای استماع آن نغمه از این دخمه بیرون نیامد. «افسانه» با موسیقی آنها جور نشده بود. عیب گرفتند، رد شد. ولی برای مصنف ابداً تفاوتی نکرد: زیرا میدانست اساس صنعتی بجایی گذارده نشده است که در دسترس عموم واقع شده باشد، حتی خود او هم وقت مناسب لازم دارد تا يك دفعه‌ی دیگر به طرز خیالات و انشای «افسانه» نزدیک شود.

معهدا اثر پایی روی این جاده‌ی خراب باقی ماند. فکر، آشفته عبور

می کرد و از دنبال او دیده می شد زیرا این ابر سیاه ستاره ای متصل برق می زند .
 بعدها منظومه ی «محبس» طرز وصف و مکالمه را در مقابل افکار
 گذاشت. در «منتخبات آثار معاصر» يك قسمت از آن منتشر شد* مختصات
 صنعتی و ذوقی مصنف در تمام این شعرها جاداشت . ملتفت آنها نشدند ،
 انتقادات فوق همه ی آنها قرار گرفته بود . با وجود این در طرز صنعت
 انتقادی نشد، زیرا ناقدین جمعیت کنونی عمرشان به فراخور استعداد و
 سلیقه در سر این می گذرد که آیا «دال» قشنگ تر است یا «ذال» ؟ بجای کلمه ی
 خوب، که زبان طبیعی آنرا ابتدا ادا می کند، «نيك» بهتر است یا « نيكو» .
 «یای وحدت» را با «یای نسبت» می توان آشتی داد، یانه ؟ و شاعر هیچ علتی
 برای قهر این دو جور «یا» با هم نمی دید. چیزی را که خوب دید، دید انتقادات
 لفظی و ابتدایی است . ملت با چاه ز نخدان و زنجیر وزره بند بیشتر مأنوس
 است و این مؤانست کار دل است . ملت حاضر دوست دارد بطرز صنعتی
 سوق پیدا کند که به طلسم و معما بیشتر شباهت داشته باشد . قلبش را و امانده
 کند و فکرش را اسیر بدارد. با وجود این نمونه های تازه ی صنعتی، بدون پیرایه
 های غیر طبیعی قدیم، از مقابل افکار گذشتند. بعد از این هم می گذرند .
 اگر کتاب «بیرقها و لکها» را قبل از این کتاب منتشر کرده بودم
 عمل بهتر از این مقدمه، زوایای مبهم این راه را نشان میداد . ولی کتاب
 حاضر هم منظور مصنف را جلوه میدهد . اسم این کتاب «فریادها» است.
 یعنی يك هم آهنگی که از زبانی های مظلوم و حامی اش در میدان مبارزه

به وجود بیاید. فریادهایی که شبیه به موج های دریاسرد، یا مثل شعله های حریق گرم، تیره و عبوس و در هر دو حال، منقلب باشد. آن فریادها این صفحات را مرتب کرده است.

کتاب من آن میدان است. محل هیاهوی بدبخت هایی است که خوشبخت ها از فرط خوشحالی و غرور آنهارا فراموش کرده اند. «خانواده ی سرباز» و «امید مادر» * که جداگانه هم منتشر می شوند سنگرهای ممتد این میدان بشمار می روند. دو جزء متفاوت این کتاب هستند که بدبختی های وارده را از دو جهت ترمیم پذیر حکایت می کنند.

بدون شك اساس صنعتی قدیم منسوخ تشکیلات فکری و ذوقی قرن کنونی واقع می شود. آنوقت این خانواده، جانشین خانواده های دیگر خواهد شد. به عکس گذشته، صدا از قلب عاشق زنده، طبیعی و صریح بیرون خواهد آمد. آن چنگ، نغمات نامرتب قدیم را نخواهد زد. روباه به صدای خروس نخواهد خواند. گل را در هوای محبوس نگاه نخواهند داشت.

این شعرها که سال ها در طرز صنعتی آنها دقت و مطالعه شده است، به منزله ی داوطلب های میدان جنگ هستند.

معلم قافیه و شیطان پیری که قید به گردن مردم می گذارد، راه آن میدان را بلد نیستند. داوطلب ها اسیر نمی شوند و غلبه ی کامل نصیب آنها نخواهد شد. آن وقتی است که ملت چشم باز کرده با جبهه ی گشاده به گذشته نگاه

* نام در شعر از نیا، که در دیوان «حکایات» و شعرهای قدیم از خواهد آمد.

می کند . روی رد پای گمنامی پامی گذارد .
 قیافه‌ی این کتاب نشان می‌دهد که زمان حاضر به شاعر اختصاصاتی را
 عطا کرده است که وقتی دیوان شعرش را باز می‌کند، مطمئن است . اول پیش
 خودش فکر کرده است . هر کس کار تازه می‌کند، سرنوشت تازه‌ای هم دارد .
 من به کاری که ملت به آن محتاج است اقدام می‌کنم .
 در هر حال نوک خاری هستم که طبیعت مرا برای چشم‌های علیل و
 نابینا تهیه کرده است . مقصود مهم من خدمتی است که دیگران به واسطه‌ی
 ضعف فکر و احساس و انحراف از مشی سالمی که طبیعت برایشان تعیین
 کرده است، از انجام آنگونه خدمت عاجزند .
 برای ترغیب جوانی که با من هم سلیقه می‌شود همین بس خواهد بود .
 نظریات صنعتی‌ام را جداگانه نشر می‌دهم ولی آن حرف است و
 حالیه پیش از حرف، به عمل می‌پردازم و فقط مثل سابق عمل را نشان
 می‌دهم . *

اسفند ۱۳۰۴

می پرسید شعر چه چیز است؟ این سؤال برای هر شاعر جوانی در بدو امر پیدا می شود که شعر چیست؟ البته دانستن این مطلب با کاری که می کند ارتباط لازم ندارد. در این خصوص از قدیم الایام تا کنون خیلی نوشته اند. می توانید به منابع اصلی مراجعه کنید. آنهایی که بطور استاتیک فکر کرده اند و آنهایی که بطور دیالکتیک . به همپای ترقی علوم و فنون، مخصوصاً از قرن هجدهم به بعد این مبحث روش های تحقیقی متفاوت پیدا کرد... ولی برای اینکه سرگردان نشوید و از کار باز نمانید به شما جواب مختصر می دهم:

به نظر دوست شما شعر يك قدرت است. يك قدرت حسی و ادراکی

نیما یوشیج

که توسط آن معانی و صور گوناگون در بروز خود قوت پیدا می کنند. من هم مثل کسانی که علم و اخلاق و فلسفه را از صنعت جدا می کنند عقیده مندم، جز اینکه شعر را می خواهم تفکیک کرده باشم. احساسات ما روزمره عوض می شوند، اما تأثرات ما ثابت ترند و به اندازه ی توانایی جسم ما عوض می شوند.

می خواهم برای شما از یک شعر اساسی که زیاد قدمت دارد حرف زده باشم، از شعری که قبل از ظهور و تکمیل خود به صورت کنونی، در انسان بود. هنگامی که انسان زندگانی اینقدر جمعی نداشت و در مقابل سود و زیان طبیعت بود، هنگامی که يك کلمه شعر نگفته بود. شعر که قدرت حسی و ادراکی ماست ارتباط دست به نقد با احساسات روزمره ی زندگانی ما دارد و همین مسئله باعث بر آنهمه اشتباهات بزرگ شده است. من می خواهم شما دچار این اشتباه نشوید. هستند کسانی که خیال می کنند شعر عبارت از واحدهای احساسات ماست، البته واحدهای تأثرات ماهست و نه چیزی بیشتر. باز به نظر دوست شما کسی که شاعر است و حس و ادراك دقیق شعری دارد، اول دفعه با خود و زندگی خود و مردم است که رو در روی شود. این است که آسان تر از همه کار، اول دفعه شاعر با احساسات خود شروع خود می کند. حماسه و غزل و درام هر سه تصویری از این ارتباط عاطفی هستند. خیلی ظاهر است که شعر قدیم برای غنا و تهییج احساسات بود. همین دلیل روشنی برای آن چیزی است که گفتم، اما بعدها شعر با مسائل اجتماعی و اخلاقی و فلسفی و بعدها با مسائل

علمی ارتباط پیدا کرد. تصور کنید، همانطور که گفتم، مردم خیال کردند شعر باید حتماً جواب به این مسائل بدهد یا حتماً جواب به احساسات ما بدهد. در صورتیکه صنعت است...

شعر باید با خودش ساخته و پرداخته شود جز اینکه ابزاری است و باید استخدام شود برای آنچه می‌خواهیم و می‌طلبیم. شعر امروز جواب به طلبات ماست و طبیعتاً باید اینطور باشد. شما هر قدر استاد ماهر باشید چه می‌کنید و این استادی در کجا باید بکار بخورد؟ آیا برای خود شما یا برای کسانی دیگر؟ این است که شعر با مسائل اجتماعی و زندگی ارتباط دارد. حتماً هر شاعری که حس می‌کند و غیرتی دارد، تمایلی به زندگی مردم نشان می‌دهد.

دوست عزیز، من برای شما خلاصه‌ی آنچه را که باید دانسته باشید و به درد شما می‌خورد بیان کردم: شعر از زندگانی ناشی شده و میوه‌ی زندگی است ولی حتماً ثمره‌ی احساسات ما نیست و لو اینکه با احساسات ما مربوط باشد و احساسات یا تأثرات ما را دست چین کند.

شعر چیست ؟

اندیشه‌های هنری مطلق و اعم از هر اندیشه‌ای نیستند. اندیشه‌های هنری، اندیشه‌های خاص و مطلوب و برداشت شده‌اند .
در عالم ادبیات یعنی هنری که کلمات (و با وسائل ادراک تشخیص آن از نثر) و وزن و اسطه‌ای اساسی آن هستند، این اندیشه‌ها به اسم شعر شناخته می‌شوند.

اما خود شعر چه چیز ممکن است باشد ؟ وزن و قافیه چه قیدهای لازم یا بی‌لزومی هستند ؟ لزوم آنها با چه شکل و در چه حدود و اندازه است ؟ این وزن‌ها از کجا و چطور بوجود آمده‌اند ؟ چطور مردم می‌خواهند ؟ آیادوره‌های بعدی در دوره‌های قبلی شعر دستکاری کرده است یا نه ؟

این دستکاری‌ها چه شرط و قراری دارند؟ آیا در خصوص هر کدام از اینها و شبیه‌های اینها بیش و کم شناسایی لازم نیست؟ بعضی‌ها می‌گویند: این شناسایی حتمی است. برای کسی که می‌خواهد دستکاری کرده باشد باید از روی شناسائی دیگران، که خبره‌ترند، کارش را بکند.

می‌گویند جریان تاریخ هر دوره در رد و قبول وقایع، عبارت از کشش بطرف آزادی است. در شعر هم فیدهایی هست. شعر گفتن هم واقعه است. واقعه ممکن است آسان صورت بگیرد، ولی چه بسا که نقض و تحلیل در آن واقعه، آسان نیست. يك دیوانه سنگی به چاه می‌اندازد که صد تا آدم عاقل برای بیرون آوردن آن در می‌مانند. اما همین نقض و تحلیل است که واقعه را مرمت می‌کند.

می‌گویند در هر آزادی، وقتی که آدمیزاد با آدمیزادهای دیگر زندگی می‌کند، قید و قراری هم لزوم دارد و آزادی نامحدود، اسارت را دوباره برگشت می‌دهد. اگر کسی شعری صادر کند فقط بفهم و به سلیقه‌ی خودش، در يك نسخه صادر کند بهتر است.

نیمایوشیج می‌گوید: بی‌نظمی هم باید نظم داشته باشد. آزادی در شعر، آزادی از قیود بی‌لزوم و فایده‌ی قدیم است. در میان قیودی که بسیار بسیار هم فایده دارند. این آزادی به این ترتیب يك جور نقد شعر و برداشت از روی محصول‌های فراوانی است برای يك محصول با فایده‌تر. سنت‌ها، نظم و نظام‌ها، دقت‌ها، تخصص‌ها، تجربه‌های

پدران ما ، همه ی این میراث پر حجم وجود دارد . چطور باید فایده برد ؟

رد و قبول آنها از طرف ما، که پسران آنهائیم، دلیل و ضرورت می خواهد . آدم شایسته ای نیست که آدم شایسته ای را هجو کند . انسان طبعاً هر چیزی را آنقدر به مرمت می رساند که بر وفق مرام و دلخواه او بشود . این معنی زندگانی کردن است که شعر از آن ناشی می شود . فکری است که انسان در همه مواد مصرفی زندگی اش دارد . شعر هم یکی از مواد زندگی انسان است . دنیا تمام نشده ، شعر هم نمی تواند تمام شده باشد . این تمامیت دست نخورده، که به خیال بعضی از ادبای ما هیچکس حق ندارد دست به ترکیب این سنگر مستحکم عتیق بزند، کاملاً مخلوق تصورات خود آنهاست . باید ایراد گرفت چرا بعضی از ادبا و منتقدین ما (که احیاناً بعضی از آنها رفقای هوشیار خود ما هستند) دست خود را در آستین کشیده، می گویند ما دست نداریم . به رفقا باید فهمانید پر مسلم است که شما دست ندارید، چشم که دارید . پس آن چشم ها چه کار می کنند ؟ بعد بر خلاف همه ی این ادبا که نگرانی شان بیشتر از دلیل خواستن شان است ، بدون نگرانی باید این را به حساب گرفت که این ادبا به عقب سر نگاه می کنند . اگر در رسم شعر گذشتگان مهارتی ندارند در رسم و قرار شعر آدم های امروز هم ، که زنده اند ، همین که از خلق يك قطعه شعر به مذاق امروز حرف به میان می آید ، بی مهارت ترند و خود را مرده و بی علاقه جلوه می دهند . مثل پسر

مریم خود را به چهارمیخ می کشند که کسی با آنها کاری نداشته باشد. مگر در عقب سر چه هست؟ از عقب چیزی داردمی آید یا دارد دور می شود؟ این عده ای اینطور سرگردان و کز کرده، مثل رمه گرگ - دیده ای هستند که به آنها ایست داده اند. از آن چیزهایی که دارند می آیند می ترسند یا با آن چیزهایی که می روند هوششان برداشته می خواهند بروند؟ اما در عقب سر همان شعر عوض نشده (مثل شعرهای امروز) و با زیبایی خاص خود موجود است. اما احتیاطاً نباید گفت چرا تا به این اندازه همدوره های ما وقت و زندگی شان را فدا می کنند؟

یگانه محرم خانگی این ادبا خود شعر است. فقط این ادبا در ماهیت آن باریک نمی شوند! در صورتیکه برای کارهای روزانه از چه سوراخهای باریک تو می روند! برای ما کافی است که قبلاً از خود شعر نشانی به آنها بدهیم پیش از آنکه احتیاط را از دست داده ابتدا به ساکن از شعرهای امروز که عوض شده، یعنی به نظر آنها ضایع شده اند حرفی در میان بیاوریم.

درباره‌ی جعفر خان از فرنگ آمده،

شما دارید شهری را به من نشان می‌دهید که خود من در وقتی مبارك
یا نا مبارك که از این بیابان می‌گذشتم، از دور آن را دیده بودم. جز اینکه
به همپایی شما و میل خود من امروز است که به این شهر ورود می‌کنم. در
خاطره‌ی من، هنوز که هنوز است اسم «جعفر خان از فرنگ آمده» باقی
است. اگر تاریخ سال و ماه را از روی پشت همین مجله‌ی چاپ شده،
که شما به دست من داده‌اید، پیدا کنم، ممکن است اشتباه نکرده باشم.
از حمل سال ۱۳۰۱ چند ماه می‌گذشت، متأسفانه باز من از ییلاق «یوش»
به این شهر که تهران باشد، آمده بودم. اعلان «جعفر خان از فرنگ آمده»
بعد از چندین ماه هنوز به روی دیوارهای شهر چسبیده بود. اعلان این کم‌دی

راروی کاغذهای زرد و مربع چاپ زده بودند. معمولاً با حروف درشت سربی و به همین سادگی، یعنی اکتفا به اسم کم‌دی. بدون اینکه اعلان با کلمات شاهکار و بی نظیر و نظایر آن بزرگ گرفته باشد.

یادم می‌آید مثل این بود که با اسم کم‌دی شبیه به جریان و احوالی را که در آن می‌گذرد، می‌خواندم. کم‌دی او با تناسبی که اسم و موضوع آن با هم دارند به خانه‌های در بسته‌ی دهاتی بی‌شبهت نیست، آدم داخل نشده حس می‌کند در آن‌ها اوضاع و احوال از چه قرار باید باشد. اما فکر اینکه من این پیس را شخصاً در روی صحنه که بازیگران بازی می‌کرده‌اند، ندیده‌ام؛ در من اسباب ناراحتی من نبود. باید بگویم شاید اطمینان نداشتم، و هنوز هم اطمینان ندارم به این قبیل اعلانه‌ها. این قبیل اعلانات چنگی در دل من نمی‌زند. یا شاید فکر من از راه دیگر درست‌تر باشد.

احیاناً بعضی از ماها مرغابی‌هایی هستیم که در آب، خوب شنا می‌کنیم اما وقتی که روی ساحل و چراگاه خود مشغولیم به یاد دریانمی‌افتیم که در آن شنا می‌کردیم. اگر من و شما از آن مرغابی‌ها نباشیم، دوست من، دیگران هستند. در حالتی که دیگران نه چندان شنا کردن را به خوبی بلدند و نه دریا را با چشمشان دیده‌اند. ولی ما از شنا و از دریا، هر دو حرف می‌زنیم. وقتی آنهایی که می‌دانند به یاد نمی‌آورند، حال آنهایی که نمی‌دانند پر معلوم است. مردم کسی را بجای می‌آورند که جا برای او باز کرده باشند، زیرا مردم خودشان قادر به بجای آوردن همه‌ی اشخاص

نیستند : چشم و گوش آنهایی را که می بینند و می شنوند باید با مهارتی در کله‌ی اکثر مردم گذاشت . بارها تکرار کرد تا به تواتر دیده و شنیده باشند بعد بجا آورده به یادشان بیفتد . این اصرار احمقانه را نباید فراموش کرد . یعنی باید قدری هم چاشنی حماقت در باره‌ی اکثری از مردم بکار برد . چون زیاد عاقلانه ، زیاد هم با زندگی ناجور می شود . ما از دیگران نمی توانیم جدا باشیم . نظر من نسبت به مردم همیشه این بوده و هست . داستانی را که ماسی چهل سال پیش شروع کردیم ، امروز هنوز ناتمام است و علتش تمام و حتماً ناتمامی ما نیست . اما من از مردم صحبت نمی کنم ، من برای شما می نویسم . این یادآوری هم علت داشت ، برای اینکه به طرز کار و آن همه اهمیت ، که در هنر این مرد سراغ دارم ، بهتر وارد شده باشم . من از صفر شروع می کنم ، بنظر من بیجای نمود اگر از بن و اساس به کمدی او نمی چسبیدم . برای اهمیت کار او همین بس است . من جبران مافات نمی کنم . من جسمی وزین را می خواهم از روی زمین بردارم . بلافاصله من دست به نبض او دادم و حس می کنم که از روی چه التهابی می زند . البته کسانی هم هستند مثل من که از روی پیکره‌ی کمدی او ، زنده‌ی او را لمس می کنند . مثل بدن مومیایی شده‌ی فرعون با جلال و عظمتی که وقتی زنده بوده است و اکنون او را در میان هرمی و از زیر غبار زمان های دور پیدا می کنند . کمدی با اسمش حاکی است . چنانکه گفتم اسم و موضوع بهم می چسبند ، باهم ربط دارند . به همان اندازه که اسم «اتللو» به همپای وزن و اثر صوتی کلمه

باموضوع باشکوهی که شکسپیر در نظر داشت . نقطه‌ی مقابل این جور اسامی ، اسم‌هایی هم هستند که به‌همپا با موانع زندگی وجود خود را سری و مشکوک نگاه می‌دارند . مثل « عزیز و عزیزه » که برای شمامی گفتم و از غرایب این جهان ناپایدار است . بین دو موجود بی گناه که علاقه اتفاق افتاده است ، در بین اسم آنها هم علاقه‌یی بوده ، اسم آنها هم از يك ماده اشتقاق پیدا کرده است .

به عکس در نظر او اسم ، نقش جاننداری را بازی می‌کند که خواص خود را نباید از دست بدهد . قدرت او با شروع او ، شروع می‌شود . موضوع کم‌دی این است : جعفرخان از فرنگ آمده با محیط زندگی اصلی خود سازش پیدا نمی‌کند و عصبانی است .

اما می‌خواستم گفته باشم « ژید » از قول « وایلد » در خصوص موضوع‌های هنری این‌طور می‌گوید : « در دنیا دو جور هنرمند وجود دارد . عده‌یی سؤال را عرضه می‌دارند و عده‌ی دیگر جواب را . » نمی‌دانم چرا من حرف وایلد را به میان می‌آورم و نسبت به حرف این مرد حاشیه می‌روم . اما می‌دانم برای من حقیقت امور ، کوچکی و بزرگی ندارد . من می‌خواهم به موضوع کم‌دی او بهتر و بسیار دقیق‌تر رسیدگی کنم .

بسیاری از موضوعات هستند که چندان هم با سؤال و جواب ربطی ندارند . زیرا در موقع سؤال ، انسان کاوشی در ذهن خود دارد . همچنین کسی که جواب می‌دهد با کم و بیش کاوشی در خود ، جواب

را حاضر او آماده می کند. نظر وایلد، که من به او بسیار علاقه مندم، نسبت به موضوع هایی صادق است که فکر در آن دخیل است. در ورای این مرتبه کسانی هستند که با هنرشان در زمینه ی فکرهایی که هست فقط حس و هیجان خود را بکار می زنند. در ردیف این عده، نویسندۀ موضوعی را تعهد کرده بیان می دارد. لوازم ظهور و تجلی آن را بسته به بصیرت خود به دست می آورد. موضوع، محصول بی دردسر و بدون کاوش دماغ او است. در واقع دانش و خبرگی نویسندۀ نسبت به برداشت موضوع، بسیار متعارفی است. این خاصیت در موضوع کمدی او محفوظ است. می بیند آنچه را که معمولاً امثال او می بینند و انتقال می دهد. باطن امر جزعکس برداری چیزی دیگر نیست. هر چند که از لحاظ هنر عمل زد و وازد و استخراج و انتخاب در کار هست. موضوع، از حیث ماهیت، مبتذل است. در کمدی او موضوع عمق دار نیست. جوانانی که در محیط زندگی رشد یافته تر فرنگستان (از حیث بعضی مظاهر) چند صباحی گذرانیده رسوم خاص و خواص تمدن پرداخته تری را دریافت کرده اند، وقتی که روز و روزگار آنها را از خاک غربت دوباره به محیط زندگی اصلی و خودمانی خود برمی گرداند، حالت ناسازگاری را دارند، اعم از اینکه کم و بیش دست به قلم باشند، یا نه. لااقل دید این جوانان بعد از چند سال شیرینی یا مرارت سفر کشیده، راه دور نمی رود. از این حیث راحت اند و اگر بخواهند بنویسند بطور قبلی مشاهدات و سنجش ها در آنها فراهم آمده موضوع برای

نوشتن زیاد دارند . چندان محتاج به کاوش زیاد در بعضی مطالب
 متعارفی نیستند . تخیلات ، آن اندازه‌ها ضامن کار آن‌ها نیست که
 مشاهدات آن‌ها . در صورتیکه دست به تئاتر بزنند زحمت آن‌ها ،
 ظاهراً از بعضی جهات، نسبت به داستان نویسی ، کمتر است .
 خوبی‌ها و بدی‌ها را چنان می‌شناسند و باذائقه‌ی دماغشان آشنا است که
 مزه‌ی خوراک‌ها، انواع و اقسام، درذائقه‌ی دهانشان. در «جعفرخان از-
 فرنگ آمده» تقریباً تا حدودی نظیر همان خوبی‌ها و بدی‌ها سایه‌می‌زند
 که در نوشته‌های ادبی روس‌ها، در حوالی زمان زندگانی پوشکین ،
 که روس‌ها فرزندان‌شان را برای تحصیلات عالی پایه‌تر به اروپای غربی
 می‌فرستادند . در نمایشنامه‌های «آخونداف»، در حوالی زمان شاه‌شهید،
 که «قراچه داغی، میرزا جعفر» آن‌ها را به سبك لطیف و شیرین به فارسی
 ترجمه کرده است . اگر به زمان نزدیک به خودمان نزدیک شده باشیم
 در «ابراهیم بك» و بعداً در «یکی بود یکی نبود» سیدنا جمال زاده و
 «جيجك عlishاه» بهروز. با این تفاوت که موضوع‌های مورد توجه
 «آخونداف» در زمان مصنف جوان ما (که سی و خورده سال پیش بوده
 است) تا حدودی کم مزه شده بود . موضوع «جعفرخان از فرنگ -
 آمده» مثل «جيجك عlishاه» و «یکی بود یکی نبود» نسبت به امروز، و
 چیزهایی که امروز در دماغ جوانان از دیار کفر برگشته‌ی ما می‌گذرد،
 مزه و شیرینی اصلی خود را ازدست داده است.
 این موضوع‌ها دیگر حکم نیمتنه‌های زری و یراق دوزی شده‌ی

نیما یوشیج

زنانه‌ی قدیم را دارند که اول زرق و برقی داشتند اما بعد از سال‌ها که در حرمسرا شاهزاده خانم‌ها و بعداً چاکران پوشیده‌اند، کهنه شده رنگت و جلای خود را از دست داده‌اند. موضوع، سرنوشت فرم را دارد : به وجود می‌آید، زندگی می‌کند، کم یا زیاد، و از بین می‌رود. ممکن است روزی هم در میان آثار زیبای عهد عتیق جاه و منزلت برای خود پیدا کند، در صورتیکه نشانه‌های خاصی از زندگی گذشته داشته باشد.

اگر من قاضی مغرضی نباشم، میل دارم ناقد بی‌یاد و هوشی هم نباشم. نویسنده، مجبور نیست حتماً موضوعات دقیق فکری را در کار خود متعهد شود. حل و نقض يك عالم فلسفی در اشیاء غیر از حل و نقضی است که او در کار خود و با کار خود دارد. چگونگی ارتباط صوری مردم را با اشیاء، نسبت به زندگی، خوب یا بد آنها مشخص می‌دارد و آن چیزهایی را که هست، و واقعاً هست، لباس تجلی و ظهور می‌پوشاند. موضوعاتی هستند که بی‌جان و مرده یا در پرده مانده‌اند. نویسنده آنها را جان می‌دهد، زنده می‌کند. جان دادن و نمودار ساختن اشخاص با طبایع و سجایای آنها فی‌نفسه بیان حقیقتی است. به قول فردوسی مثل عیسی من همه‌ی آن مرده‌ها را زنده کرده‌ام. * من چندان با این عقیده همراه نیستم که نویسندگان نمی‌کوشند تا حقیقتی را اثبات کنند. یا چون همه‌ی آنها فیلسوف نیستند، حقیقتی را هم در مد نظر نگرفته‌اند.

* سراسر همه زنده کردم به نام.

☆ چو عیسی من آن مردگان را تمام

نویسنده با چه اندازه تسلط بر محیط زندگی خود و محیط بودن او به پرسناژهای شسته رفته و از فرنگ برگشته (حتی نسبت به خود که در جزو آنها است) دست به کار زده است؟ پیش از هر چیز این است دیدنی در کمدی او. ولو اینکه موضوع، مثل موضوعهای بعضی، مثلاً موضوعهای شکسپیر، پر عمق نباشد.

موضوع که بی او با نکته‌ی دقیق فکری تماس ندارد. مع الوصف در صورتیکه زیاد راغب نکاتی باشیم که فکر بر می‌دارد در پایان ساختمان او، تحویل گیرنده فکری می‌ماند. آنچه حقیقتی را می‌رساند و با کاوش فکری ارتباط دارد و ما بار دیگر به آن می‌رسیم ظاهراً نیست ولی در عمق قرار گرفته است، حالت شراب‌های کهنه و درد آلود را دارد که ته نشین کرده است.

علت این است که نویسنده صورت قهر یا آشنایی تصنعی را به خود نگرفته، از هر حیث حاضر یراق و آماده برای نوشتن بوده است. نطفه گرفته و پر شده است. نمی‌نویسد برای این که فقط نوشته باشد. با فکرش، زندگی کرده است. کمدی او از حیث انتخاب اسم و برداشت موضوع به کمال بلاغت خود رسیده است.

حال آن که کمدی برای ساختمان خود يك جدار بیشتر ندارد. به اصطلاح دیگران يك پرده بیشتر نیست، اما قابل نشیمن است. زندگی در آن می‌گذرد.

در کمدی او چیزی بیجا گذارده نشده است. اگر به سراغ تیپ‌ها

نیمه یوشیج

و به همپای آن هاسجایای آن‌ها برویم با ناراحتی خاطر و حاصلی از شک و تردید برگشت نمی‌کنیم.

در مجلس اول آدم میل دارد پس از شناختن مادر، افراد دیگر خانواده را بشناسند. سجایای تیپ‌ها، ورقه‌ی هویت آن‌ها است:

مشهدی اکبر: الهی شکر، خانم، ما آنقدر زنده موندیم، که به دفعه دیگره آقای جعفر خان رو ببینیم. میدونید، خانم، که من جعفر خان رو از پسر خودم هم بیشتر دوست دارم. مثل این نیست که من للهش بودم. امروز صد دفعه بیشتر دویدم دم در. هر کی در میزد خیال می‌کردم آقا ست. اما به دفعه قصابه بود به دفعه زن علی مرده شور بود، به دفعه اون بزاز جهود بود. نزدیک بود جهوده رو عوضی ماچ کنم. چشممون که دیگره درست نمی‌بینه، (چشمهایش را پاک میکند)

با کمال اختصار رنگ می‌زند. شیوه‌ی آب و رنگ کاری (آکواریل) امپرسیو نیست هارا دارد. زود گرفته و همانطور که گرفته است، بی‌غل و غش تحویل می‌دهد. اعمال و حرکات پایه پای طبیعت است. با فکر و درونی‌های اشخاص پیوستگی و تماس بارز دارد. چیزی نمی‌شود به پیکره‌ی آن افزود یا از آن کاست. این پاکیزگی کار و حفظ تعادل بین اعمال و حرکات و گفتار و افکار اشخاص، مکرر دیده می‌شود:

جعفر خان: آ! راستی، هنوز پره زانته نکردم. (سگ را نشان میدهد) کاروت، آقا ست (خطاب به توله) کاروت، دست‌بده به

مادام، دست بده! هنوز درست فارسی بلد نیست ...
 مادر: (خود را از سگ دور میکشد.) او، نه قربون، نجسه!
 این چیه همراست آوردی؟

مشهدی اکبر: (تصدیق کنان) والله!

مادر: خوب، جونم، بگوببینم. یه خورده از اونجاها
 صحبت کن، از اون فرنگیهای خیر ندیده، که انقدر بیچه‌ام رو
 تو خودشون نگر داشتند (آه میکشد.) الهی شکر ما نمردیم
 و این بیچه رو یه دفعه دیگه دیدیم. اما اگه بدونی چقدر با
 زینت دعا کردیم، چند دفعه چهل منبر رفتیم...

مطالبی که می‌خواهد به یک‌خنده‌ی بامتانت تماشایی را وادار
 کند با استهزا و خاطر مشمئز نویسندۀ اختلاط دارد. آنچه می‌گذرد ظاهراً
 مال اوست. ایجاد نمی‌کند ولی ابداع به خرج می‌دهد و بباطناً مال
 همه و زندگی همه است که سهم او را سوا می‌گذارد.

چند کلمه دیگر من در تعریف کار آن وجود ذی‌جود: میدان
 می‌دهد که تماشایی به عمق دست بیندازد. این از خواص طرز کار
 اوست که از هر حیث تحویل گیرنده‌ی کار او، طبیعت را ببیند. آنطور
 که هست و او به آن پرداخت می‌دهد.

من پر دور نمی‌روم از صفحه‌ی پیش:

مشهدی اکبر: پدر فرنگی بسوزه! اینها از شیطان
 هم ظالم‌ترند. همین اینشون باقی مونده که آدم مصنوعی

هم اختراع کنند .

جعفرخان : آدم مصنوعی ؟ گمون میکنم تا پنج شش سال
دیگه اونهم درست کنند .

مادر : چی میگگی ؟ استغفرالله ! آدم مصنوعی ؟

جعفرخان : بله ... يك دكتر آمريكايي هست ، كه
الان مشغول اختراعشه . پارسال تمام روزنامه‌های اروپا و
آمریکا پر از این مسئله بودند . كنفرانسها دادند در این باب
سینماها نشون دادند .

دولت آمریکا هم تا بحال چهار ملیون دلار برای این کار
به اون دكتر داده ..

تأثر امروز ما با وجود ادعا به رشد خود و درك اطلاعات
فراوان تر مربوط به فن ، از این قوت و تمیزکاری و اهلیت تجاوز
نکرده است . نه چندتا از آنها ، شاید هیچکدام سنگ تعادل را در کفه
نمی گذارند . ترازو پشت و رو شده در هوا می چرخد . شاید می گویند
این هم سبکی است در عالم بی سبکی . اما حتی قوت بلاغت را هم
باخته است . بلاغت نیست یعنی اصالت هم نیست ، به همپای چیزهای
دیگر .

لازم بود که گفته باشم «جاحظ» معروف بسا نقل قول از دیگران
معنی بلاغت را در تعبیر مقصود به يك نوع رسایی تقریباً نزدیک
می کند . به عقیده‌ی من رسایی در فرم ، رسایی در اوزان شعر (اگر شاعر

باشد) رسایی در خوب بازی کردن (اگر بازیگرند) همه تعبیری از بلاغت است که قدمادر دایره‌ی تنگی به آن اکتفا کرده‌اند.

با وجود این کاری را که ما امروز می‌کنیم قدما با رعایت اصول بلاغت می‌کرده‌اند. زبان و بیان حالت يك پیرزن بایك پهلوان، يك پهلوان مبارز بایك مجروح بایك آدم دل‌باخته، در کار قدما، که سردهسته‌ی آن‌ها در داستان سرایی نظامی گنجوی است، تفاوت خود را از دست نمی‌دهد.

در واقع آن‌ها طبایع و حالات را اینطور بیان می‌کردند.

در کمدی او به فوق این بلاغت، یعنی به حد کمال بررسی انسان در طبیعت می‌رسیم. مسلم است کسی که تیپ‌هایش را می‌شناسد زبان تیپ‌هایش را هم می‌شناسد. برای من اسباب تعجب نیست که قدرت اولی چطور قدرت بعدی را می‌سازد. استیل او یکی از قدرت‌های بعدی او است. پیش از هر چیز موازنه‌ی بلیغ سبک نگارش را در دست دارد. زبان مردم را به خودشان واگومی‌کند. اهلیت او در هنرش، اصالت کار او را از این مهرهم ضمانت کرده است. بندرت، شاید غالباً در داستان‌های «هدایت»، به این اصالت و اهلیت برخورد کنیم. کسانی هستند که قلم در دستشان به منزله‌ی موم در آب سرد نیست. به این جهت آنرا به میل خود نرم کرده می‌گردانند. اول رنگ نمی‌مالند بعد چشم‌های علیلشان را نمی‌بندند که در حدود جاهایی که رنگ مالی شده، طراحی کنند. فوت فن کاسه‌گری در دست آن‌هاست و این که می‌دانند موم نرم را به چه شکل در می‌آورند. مثل عنکبوت، ماهرند در روی همه‌ی

خطوط خود .

به شما من گوشزد نمی کنم که «علی نوروز» مادرش را چه خوب ساخته است. ولی خوشحالی خود را از شما نمی پوشانم. من خوشحال می شوم از جوانانی که پیش از ذخیره، دست به خرج نمی زنند و شاید ما حاصل خوشحالی خود من باشد و چیزی پابه پای دلپسندی های کار او اگر یکی دو خط از استیل او را مخصوصاً از نظر سبک کارش رونویس کنم :

مادر: (تنها) خدایا، من این پسر موزن بدم. دورورش بیینم هفت هشت تا بچه جیرویر میکنند، میدوند، جیق میزنند، شلوغ می کنند، اونوقت بمیرم . دیگه آرزوئی ندارم . این زینت هم بد نیست ، بدرد من میخوره . میتونه توی خونه کمکی بکنه ، سبزی پاک کنه ، چیز میز و صله کنه ، اوطو بکشه ، قرآن بخونه ، یکی هم اینکه دختر عموی جعفره و از خودمونه . وانگهی دختر عمو و پسر عمو عقد شون در عرش بسته شده. با برادرم صحبت کردم ، اونهم راضیه. اینو میدیمش به جعفر و میگیم همین جا هم باشند ، دوتائی دورمون بپلکند .

نظیر سبک نگارش او را در «جیجک علیشاه» بهروز و مجالس «قراچه داغی» می بینید . با این تفاوت :

گرفتگی های خاطر «علی نوروز» و همه چیز او، حتی جوانیش ،

در آن دخالت رقیقی بجا گذاشته است. این چیزی است که به زیبایی استیل او نسبت به نظایر آن در کار دیگر نویسندگان، می افزاید. کسی که مربوط و خالی از تصنع می یابد البته مربوط و خالی از تصنع هم بیان می کند. این ارتباط در کار هر نویسنده کم و بیش محفوظ است و بیفایده نیست. حال آنکه ما از ارتباط دقیق اشیاء نسبت به هم چه بسا که اطلاع کافی نداریم، لزومی هم ندارد که همه ی مادر این پایه ی وقوف باشیم. اما خوب و ناخوب آن اشیاء اثر خود را وقتی که به دیگران نمودیم، در دیگران به جامی گذارد. این چیزی جز حاصل ارتباط کافی یا غیر کافی نخستین ما با اشیاء نیست. نسبت به اندازه های دریافت های ما و چگونگی دریافت های ما است که مطالب و انمود شده با تجلی مانده یا کورو خفه می شوند. وقتی که بازیگری خوب بازی می کند، خوب هم در تماشاچی خود اثر می بخشد. ولی مردم مجبور به درك علل و رموز آن نیستند. همچنین خود بازیگران چه بسا واقف به رموز و علل فلسفی ارتباط خود نبوده اند. زیرا بازیگران، جزیی از جهان وسیع وجودند و شناختن جهان وسیع وجود کار آنها نیست. فقط این بازیگران با کار خودشان خوب مربوط بوده اند. یعنی به بلاغت کارشان، به اصطلاح من، رسیده اند. مردم هم با همین امتیاز از آنها پس گرفته اند.

سبك نگارش روان و سازگار برای او و در کار او از مصالح لازم - الوجود قوت تعبیر اوست. می خواهم بگویم با قوت تعبیر می کند. مرادم تجاوز از سبك نگارش او و رسیدگی او به حالات و عملیات و

حرکات اشخاص، یعنی در دست داشتن طبیعت و فرمانروایی او بر آن است. این معنی را از روی د کورهای مجالس هم پیدای کنیم و آن د کور سازی مجلس اول است.

نمونه‌یی از تلخیص کاری اوست عبارت «لباس مشهدی اکبری»، در این عبارت بیحوصلگی مصنف ورنجیدگی‌های او را از محیط زندگی خود می‌بینیم که طرز لباس را چطور به سازندگان صحنه و بازیگران کمدی خود وا گذاشته است. نظیر این بیحوصلگی حالات دیگر روحی او و کم مواظبتی او ناشی از آن است. همان د کور مجلس اول، که من آنرا مخصوصاً نصب العین شما کرده‌ام. ظاهراً این د کور قدری خالی از اصالت بنظر می‌آید، به این معنی که در قالب سازگار و جور با منظور او در زمان و مکان معین، نیست. نویسنده‌ی جوان نه تجاهلاً بلکه به عمد نقطه‌ی معین را به صحنه نمی‌دهد. د کور مشخص است ولی مجلس خانوادگی برای نمودن یکی از مجالس خانه در اواخر زمان شاه شهید مناسب‌تر می‌نماید، تایکی از این قسم مجالس در زمان خود او در تهران. بطوری که گفتم او موضوع را بدون کاوش فکری برداشت کرده است. اما حالا می‌بینید دقت قبلی که من نسبت به موضوع کار اوداشتم، برای چه بوده است. بدون کاوش فکری هم د کور می‌دهد. با این د کور، روحیه‌ی خود او معلوم‌تر شناخته می‌شود. به اصلاح متداول صنف تخیلات او در این د کور بخصوص از صنف تخیلات دراماتیک نیست. نسبی است و نسبت به خود گذاشته و گذشته است. به عبارت دیگر جا

خالی کرده در حین تصویر زمان و مکان معین، حالت نوسان را دارد. علت جلو و عقب افتادن او این است که گرفته و عصبانی است و طبعاً راه اغراق و غلورا می پیماید. همانطور که بعضی از شعرا در شعرشان. بعضی از شعرای قدیم ما در رقم شعرهایی که در آن با کلماتی که معانی مجازی دارند افاده‌ی معنی کرده‌اند. همانطور که سمبولیست‌ها در شعرهای خارجی. تا بخوبی با اغراق و شیوه‌های مجازی داد خود را گرفته باشند. او مثل این است که انتقام می کشد.

ولی این بی مواظبتی که او را به سرحد اغراق می برد، در نظر ما که سابقه‌ی شناسایی بازمان علی نورو ز داریم، اصالت کار را بهم نمی زند. همچنین اهلیت هنر او را. به عکس اصالت بیشتر کار او را به نظر می رساند. او به عمق رفته است. اغراق او تعمق او را می رساند. شاید اگر من به علل روحی او اشاره نمی کردم با اکتفا به کلمه‌ی اغراق نمی توانستم منظورم را واضح گفته باشم. مثل غالب افکار من، که ناشی از زندگی خود من است، پیچیده و مشکل به نظر آمده بود. اما شما حرف‌های آدمی مثل مرا تحویل می گیرید. من مخصوصاً از اول میل داشتم طوری کم‌دی او را ببینم که خود او را با آن دیده باشم.

این مختصرتر حرفی است که در خصوص خوب و ناخوب دکور سازی‌های او به زبان می آورم معذک کم‌دی او اصلی است و به نظر من اثری شعری یا غیر آن باقی می ماند که سواد برداری و از روی هوا و هوس نبوده، اهلیت و اصالت داشته باشد. یعنی در

قالب متناسب با زمان و مکان و درخواست‌های آن دیده شود. مفهومات سازش داشته باشند با وسایلی که آن‌ها را بیان می‌کنند، پس اگر شعر است بر طبق مفهوم خود شکل و وزن بگیرد. این کاری است که مثل او درسی و خرده‌یی سال پیش، منتها در شعر فارسی صورت داده‌ام. نه من باب ابتکار به خرج دادن، در کمدی او هم این منظور خود پسندانه نیست. تا وقتی که من راجع به او حرف می‌زنم باید بگویم ابتکار حرف پوچ است و از آن حرف‌هاست در این دنیا اگر متکی به آنچه گفتم نباشد. کمدی او بیخودی در پسند طبع من نیست. ممکن است از روی چیزی سواد برداشت و ابتکار کرد، یعنی خطوط را وارونه نوشت.

اما در ص ۱۹ و مجلس نهم، که جعفرخان تنهاست و روزنامه می‌خواند. اعلان روزنامه‌ها، اسامی نمایشنامه‌ها اسم روزنامه‌ی علمی و ملی «کولاک»..... هر قدر من اظهار نظر کنم رویهمرفته تمام این سطور بیش از يك سطر نیست. حکم بلورهای بی غل و غش و صاف را دارد کمدی این مرد جوان که صورت اشیاء از ورای آن کور یا نادیده نمی‌ماند.

استهزای او، در لفاف مطالب خنده انگیز، مزه‌ی واقع را در ذائقه‌ی فهم آدم می‌گذارد که آدم خیال می‌کند ناظر احوال يك تراژدی است. استهزای او، او را شکنجه می‌دهد. با این مجلس این فکر برای من پیدا می‌شود: ماهیت اصلی کمدی را با تراژدی از چه راه

تفكيك می كنيم ؟ هر دو حاكي از چیزهایی هستند كه بر خلاف چشم - داشت ماست فقط با این تفاوت كه در تراژدی بر می انگیزیم برای دفع و دفاع حال آنكه در كمدی دفع و دفاعی را لازم نمی دانیم این است كه در كمدی های واقعی و با ارزش استهزای ما علاوه بر خنده می تواند جای دفع و دفاع را پر كند . همچنین راجع به كمدی اوست كه می گویم به نظر من مطالب خنده انگیز وقتی هم اصیل و هم با ارزش هستند كه این مزه را بدهند . چیزی از شیرینی حاكي از حماقت و چیزی ، خواه پوشیده و خواه آشكار ، از تلخی و حاكي از رنجیدگی های گاهی بی و رای ما از هر جور و از هر قسم . در غیر این حال ، نوشتن كمدی چندان لزومی ندارد . بیعاری های مردم زیاد است . بهانه برای خندان شدنشان كه در دست خودشان است ، زیادتر . در صورتیكه ما هم وظیفه مند باشیم ، مثل عمل مطربی ، این كار با يك مختصر غلغلكران یا كف پای این اعجوبه ها هم ممكن است . در عین حال آدم هایی هم هستند كه از هیچ چیز نمی خندند . چنانكه از هیچ چیز هم گریه شان نمی گیرد یا متأثر نمی شوند .

اما من به کسی كه رنج می برد و زحمت می كشد ، اهمیت می گذارم . مطلب ، خیلی ساده است . او با این هر دو راه پیوند بریده نشدنی داشت . خنده های او رنج او بود . جوانی در تنگنا افتاده ی او بود . كمدی حاضر و موجود را با این جور مایه ها نوشته است . كمدی های اصیل اینطورند . كمدی های اصیل غضب اند ، گرفتگی های خاطرند ،

ويك جور رسوایی . قدما خوب گفته اند : العالم دون مايقول والعارف فوق مايقول .

اما او با عرفان خود در کار خود دست به نوشتن زده است . فکری بودن من از این جهت است که باز شخص خود او در پشت مجلد کمدی حسی و حاضر بعد از قید (در يك پرده) قید کرده است : (ولی ممکن است آن را دو پرده کرد، یعنی برده‌ی اول را به مجلس سیزدهم ختم نمود.)

من نمی‌دانم و نمی‌خواهم فکر کنم که بدانم در آن روز و روزگار که او در این شهر می‌زیست ، این دقت را برای چه کسانی بکار می‌برد . بهتر این می‌نمود که این دقت را در پایان بندی کمدی خود داشت . پایان با آغاز فاصله‌ی زمانی زیاد نگرفته است . چون کمدی در يك پرده تمام می‌شود در مجلس هفدهم که مجلس آخر است ، جعفر خان ، که از فرنگ آمده است ، این راه دور و دراز را به این زودی در پیش گرفته می‌خواهد دوباره به فرنگستان برگردد . هر چند که مهارت او در کارش ، تماشاچی را در میان شش و بش نگاه می‌دارد مع الوصف تصمیم جعفر خان خوش آیند نیست .

ولی او غرق در عالم گرفتگی‌های خود است . یکان یکان افراد خانواده را سان می‌دهد که نشان داده باشد هر کدام چه اذیتی نسبت به او دارند . حلقه‌های يك قد را اینقدر به هم می‌اندازد تا به اندازه‌ی که می‌خواهد زنجیرش بافته شود .

مثل زنبورهای عسل کار می کند. سرتاسر پیس، سنجش آدم‌هایی است که آنها را از مدخل و مخرج دو جور زندگانی صادر و وارد می دارد. در قید طرح خود مجبور است هر مجلس را وصله‌ی جور مجلس قبلی قرار دهد. به اصطلاح «تم» یعنی موضوع عوض نشد، ولی رنگ آمیزی عوض شده است. با افرادی که سان می دهد، گوناگونی را به وجود می آورد.

تعریف شده‌ی ژید به استقصا پرداخته است. در محوطه‌ی زندگانی مرضی شایع و سرایت بخش است اما به واسطه‌ی اختلاف امزجه مرضی را یکی یکی از نظر می گذرانند. به یاد نمی آید این قسم معاینه و تداوی را از رازی یا بوعلی در کجا یافته‌ام. در صورتیکه حافظه‌ی من در به یاد آوردن مطالب از روی کتاب‌ها حتی خطوط و محل معین صحنه را هنوز ضبط می کند.

عیب بسیار بزرگی که برای کمدی او و نظایر او در زبان فارسی امروز هست (چون من از حسن او گفتم از عیب او هم باید بگویم) این است: مثل بعضی اشعار قدری زود بوده است. مخصوصاً در حمل سال ۱۳۰۱ که تاریخ نمایش آن است. اما دوست عزیز من؛ همین که بهار می آید نرگس، زودتر از کنگر وحشی در روی کوه‌ها گل می دهد.

تیرماه ۱۳۳۳

KASHMIR UNIVERSITY
LIBRARY

Acc. No. ۱۲۶۵۳

Date ۷/۴/۳۳

DATE LABEL

B 4/4/66	19 ⁴ / ₆₆		

Call No..... 354 SP33G

Account No..... ~~52311~~

Date.....

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last stamped above.
 An overdue charges of 6 nP. will be levied for each day. The book is
 kept beyond that day.

Title Made in America.

Author Kouwenhoven, J. A.

Accession No. 4485

Call No. 973 K 849 M

BORROWER'S
NO.

ISSUE
DATE

BORROWER'S
NO.

ISSUE
DATE

27

1297

37

31

38

35

3

UNIVERSITY
LIBRARY

12 4 03

3 4 37

DATE LABEL

B 4/4/66	19 ⁴ / ₆₆		

Call No..... 354 ~~SP33G~~ Date.....

Account No..... ~~5211~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last stamped above.
An overdue charges of 6 nP. will be levied for each day. The book is
kept beyond that day.